Die Arten der Tragoedie

bei Aristoteles.

Ein Beitrag zur Erklärung seiner Poetik und zur Geschichte der ästhetischen Homerkritik bei den Alten.

II. u. III.

Von

Friedrich Heidenhain.
Dr. ph.

Strasburg W.-Pr.,
Buchdruckerei von A. Fuhrich.

1887. Progr. Nr. 41.

Die Arten der Tragoedie bei Aristoteles.

Ein Beitrag zur Erklärung seiner Poetik und zur Geschichte der ästhetischen Homerkritik bei den Alten.

II.[1])

Des Aristoteles Bemerkungen über die Arten der Tragoedie sind wohl die dunkelste Partie seiner Poetik. Zwar sind nicht wenige Versuche gemacht Licht über sie zu verbreiten; aber, dass es auch nur einigermassen gelungen sei, wird kein Unbefangener behaupten. Das war um so peinlicher, als es sich dabei zugleich um das Verständnis des von Ar. über Homer gefällten Urteils handelte. Denn mit den für die Arten der Tragoedie gewonnenen Bezeichnungen drückt derselbe kurz und zusammenfassend auch seine Ansicht über die Ilias und über die Odyssee aus. Uud so treffend erschien den Griechen seine Charakteristik, dass sie immer und immer wieder gebraucht wurde. Noch nach anderthalb Jahrtausenden kehrt sie bei Eustathius wieder: von dem wird sie freilich nicht mehr ganz verstanden, aber ihre allgemeine Richtung ist ihm doch noch klar.

Diese eigentümliche Lage nun, dass wir trotz aller Studien das feststehende Urteil des Altertums über seinen gefeiertesten Dichter, der auch bei uns eine ästhetische Culturmacht ersten Ranges geworden ist, in seiner ursprünglichen Fassung und seinem vollen Sinne so gar nicht verstanden, war durch den Umstand herbeigeführt, dass der Text an sämtlichen betr. Stellen der Poetik ein verdorbener ist. Von zweien derselben, in Cap. 6 und 18, war das auch immer zugegeben: von der dritten, der des 24 Cap., war es nicht erkannt. Ja es hatte bisher bei Erörterung der Frage gerade der Satz eine Hauptrolle gespielt, der sich uns im Verlaufe der Untersuchung trotz alles trügerischen Scheines der Echtheit als der wertlose Zusatz eines Abschreibers ergeben wird.

Mit der im 18. Cap. enthaltenen Hauptstelle soll sich die gegenwärtige Untersuchung beschäftigen; dabei wird auch auf das 24. Cap. Rücksicht genommen werden, das dann im dritten Teil eine eigene kurze Besprechung finden wird.

Selbstverständlich werden auch die bisherigen Erklärungen geprüft und als unhaltbar nachgewiesen werden müssen, um Raum für die neue Auffassung zu schaffen. Mannigfache Umwege und vielfache Untersuchungen auch scheinbar unwichtiger Dinge sind dabei leider nicht zu vermeiden, wenn das Ergebnis ein wissenschaftlich gesichertes sein und das Dunkel, das bisher über die Stellung des Ar. zu Homer gelagert war, wirklich beseitigt werden soll. Was aber die danach zu erhaltenden Aufschlüsse über Homer anlangt, so werden sie neu freilich weniger insofern sein, als wir dadurch Dinge sehen lernten, die wir bis dahin überhaupt nicht gesehen, als vielmehr darum, weil wir diese bekannten Dinge in einer ganz neuen Beleuchtung sehen werden, einer Beleuchtung, die uns allerdings den grossen Unterschied aristotelischer und moderner Aesthetik recht deutlich zu machen geeignet ist.

1. Ueber die Stelle des 6. Cap., die gleichsam die Einleitung bildet, habe ich bereits im Rh. Museum N. F. XXXI. gehandelt. Ich gebe zunächst das dort Entwickelte kurz wieder.

Ar. hat im 6. Cap. der Poetik die Tragoedie definiert und aus der Wesensbestimmung die Teile hergeleitet, welche dieselbe notwendig haben muss. Diese Untersuchung schliesst mit den

---

[1]) Unter gleichem Titel habe ich bereits im Rh. Mus. N. F. XXXI, 349—369 eine Arbeit veröffentlicht. Es folgt hier die Fortsetzung. Der Charakter der Arbeit erlaubte eine gesonderte Veröffentlichung, der zu Liebe allerdings einige allgemeine Bemerkungen und eine kurze Inhaltsangabe der ersten Untersuchung vorausgeschickt werden mussten.

Worten ab: ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ . . . ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία . . . καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.[1]) Hieran kann sich unmöglich der Satz reihen: τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν. (Diese Gesichtspunkte der Bearbeitung haben beinahe nicht wenige Dichter gebraucht.) Denn, was so notwendig zum Begriffe der Tragoedie gehört, darf nicht in den Werken nur dieses und jenes Dichters angetroffen werden, sondern muss durchaus in allen, wenn auch in sehr verschiedener Güte, vorhanden sein. Steht jener Satz also mit der einfachsten Logik im Widerspruche, so der zur Begründung beigefügte:

> „denn in gleicher Weise enthält das Ganze (das Drama) sowohl die Scenerie als auch den Charakter, wie die Handlung, den sprachlichen Ausdruck, die Musik und die Reden“ (καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως)

mit dem, was Ar. gleich darauf ausführlich darlegt, dass nämlich die Teile von verschiedenem Werte seien, den ersten Rang aber die Handlung einnehme.

Doch war es leicht, wie schon Vahlen vorgeschlagen hatte, ohne leider seinen Gedanken festzuhalten oder gar zu verfolgen, durch Änderung von ἔχει in ἔχειν den begründenden Satz aus dem Sinne der οὐκ ὀλίγοι heraus gesagt sein zu lassen: so gefasst konnte er natürlich der Ansicht des Ar. widersprechen. Zugleich erschien dann der Ausdruck des Satzes verständlicher; denn nun konnte (τὸ) πᾶν Object sein: „sowohl die Scenerie, der Charakter, die Handlung, der sprachliche Ausdruck, die Musik und der Gedankeninhalt schliesse in gleicher Weise das Ganze — die ganze Wirkung des Dramas — in sich.“

Daraus ergab sich dann, dass in dem Vorhergehenden von einem fehlerhaften Verfahren der Dichter die Rede gewesen sein musste, welches, ihrer verkehrten Meinung entsprechend, nur darin bestanden haben konnte, dass ein jeder dieser οὐκ ὀλίγοι den Teil, in dem er sich bes. stark fühlte, zur Hauptsache machte: eine Thatsache, deren Erwähnung sich ebenso natürlich an die Herleitung der Teile anschliesst, wie zu der gleich folgenden Untersuchung über die wahre Rangfolge der Teile hinführt. Der ursprüngliche Wortlaut des Textes muss danach etwa folgender gewesen sein: τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν κέχρηνται ὡς εἰπεῖν ἰδίοις εἴδεσιν. „Diese Teile nun haben nicht wenige Dichter fast als selbständige Aufgaben und allein massgebende Gesichtspunkte[2]) betrachtet.“ Ein Verfahren aber wie es Ar. hier kennzeichnet, musste notwendig zu allerlei Abweichungen von der wahren Form der Tragoedie führen und, je nachdem es diesen oder jenen Theil bevorzugte, verschiedene Arten von Tragoedien hervor bringen.

2. Nach dieser Entwickelung des durch Cap. 6 gegebenen Standpunktes wenden wir uns zu dem Capitel 18, in welchem die Arten selbst behandelt werden, und prüfen zunächst, ob das dort Gesagte den aus Cap. 6 gewonnenen Anschauungen entspricht. Die Stelle lautet p. 1455 b. 32: „τραγῳδίας δε εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη· ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητικὴ οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς, τὸ δὲ τέταρτον οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου.“

Auf den ersten Blick muss es scheinen, dass diese Ausführungen mit den Andeutungen des 6 Cap. stimmen: denn einmal wird die Einteilung ausdrücklich auf die Teile begründet: τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη; sodann weisen bei der ethischen und pathetischen Art schon die Namen, bei der verflochtenen aber die beigefügte Definition auf ein Hervorragen einzelner Bestandteile hin. Aber bei näherem Eingehen auf die Stelle erheben sich zunächst nur Bedenken über Bedenken gegen die Möglichkeit, die hier gegebene Artenreihe aus den vorhin gewonnenen Voraussetzungen zu erklären. Nach dem Voraufgegangenen mussten wir für jeden Teil eine Art, also 6 Arten erwarten; hier ist nur von vieren die Rede. Das Ueberwiegen eines Teiles sollte das Charakteristische jeder Art sein; bei den drei ersten trifft dies auch zu, aber bei der letzten ist dies nicht der Fall. Es ist hier zwar kein Name überliefert, die Erklärer der Poetik sind hier aber einmal alle derselben Ansicht und behaupten einstimmig, dass an der letzten Stelle als vierte die einfache Tragoedie genannt war, und dass deren Name ausgefallen sei; und neben der verflochtenen kann unter der einfachen Tragoedie nur die verstanden werden, die

---

[1]) p. 1450 a 7—15.

[2]) Dies die Bedeutung von ἴδιον εἶδος nach Rhet. I, 2 p. 1358 a 31 u. Met. XIII, 3 p. 1078 a 31—b 2; vergl. Rh. Mus. a. a. O. 367.

weder Erkennung noch Peripetie hat, deren Eigentümlichkeit also nicht in dem Hervortreten, sondern allein in dem Fehlen gewisser Teile liegt.

Der Grund aber für die Einfügung der einfachen Art ist allem Anscheine nach der denkbar triftigste: Ar. hat nämlich an einer späteren Stelle der Poetik noch einmal von den *εἴδη* gesprochen, und dort ist noch die einfache Art neben den drei hier überlieferten genannt: (Cap. 24 p. 1459 b 8.) *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν.* Manchen, logisch wenig geschulten Leuten, schien die einfache Art freilich schon darum notwendig, weil Ar. sie auch sonst (Cap. 10) neben der verflochtenen genannt hatte.

Ohne den Zwang jener Stelle hätte man offenbar in der Weise vorgehen müssen, dass man erwog, was den drei ersten Arten des 18. Cap. gemeinsam sei, und welchen Einteilungsgrund Ar. angewendet habe; daraus hätte sich ergeben, welches die vierte Art sein konnte oder vielmehr sein musste. Die einfache Tragoedie jedoch hätte sich auf diesem Wege nimmer als vierte Art ergeben. Sie konnte neben der verflochtenen allein stehen: dann waren alle Tragoedien nach Vorhandensein oder Fehlen der Verflechtung in zwei Klassen geschieden. (Cap. 10) Neben den drei beigeordneten Arten aber, von denen die erste auf das Vorhandensein der Verflechtung, der Name der zweiten auf das des Pathos, der Name der dritten auf das des Ethos -- und dies doch wohl in hervorragendem Grade — hinweist, kann nicht als vierte Art die stehen, deren Eigentümlichkeit einzig das Fehlen des Vorzugs der ersten Art ist. Es wäre das ein Vermengen zweier Einteilungsgründe, also ein grober, von Ar. oft verspotteter Verstoss gegen bekannte und von ihm selbst genügend erläuterte logische Gesetze gewesen. Neben diesem Bedenken, welches die Einfügung der einfachen Art erst hervorrief, stand als crux jeder Auslegung das andere, welches in dem überlieferten Texte schon vorlag, die anscheinende Unmöglichkeit die angeführten Arten auf die Teile der Tragoedie zurückzuführen, da deren ja sechs und nicht vier von Ar. aufgezählt waren.

3. Wie sind nun die Erklärer über diese Schwierigkeiten hinweggekommen?

Tyrwhitt suchte Einheit und Zusammenhang durch Änderung des einleitenden Satzes zu gewinnen, und ihm sind u. a. Überweg und Susemihl gefolgt. Da nämlich die einfache und verflochtene Tragoedie auf Gestaltungen der Fabel zurückweisen, so nahm Tyrwhitt an, dasselbe werde bei der pathetischen und ethischen der Fall sein, und er schrieb deshalb, wie schon Twining als möglich hingestellt hatte: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μύθων ἐλέχθη.*

Aber Aristoteles hat nicht nur nirgends von einem ethischen und pathetischen *μῦθος* gesprochen, er hat von ihm auch gar nicht sprechen können oder doch nur so, dass er *μῦθος* als gleichbedeutend mit Tragoedie nahm. In diesem letzteren Falle hätte Ar. den unsinnigen Satz geschrieben: „Arten der Trag. giebt es vier, denn soviel Arten der Trag. sind genannt worden.“ Der Mythus aber in engerem und eigentlichem Sinne — und ihn hat T. offenbar gemeint — umfasst ja nur die Ereignisse in ganzer Nacktheit und Kahlheit, und solche können zwar eine Erkennung oder eine Peripetie bedingen, aber an sich doch weder ethisch noch pathetisch sein. Um das eine oder das andere zu sein, müssen sie als Ausfluss der Charaktere und ihrer Gesinnungen erscheinen, setzen also bereits *ἦθος* und *διάνοια* d. h. nicht Teile des Mythus, sondern unmittelbare Teile der Tragoedie selbst voraus; deren sind aber nicht vier, sondern sechs.

Überweg verfuhr logischer, wenn er meinte, dass, wie verflochten und einfach auf Vorhandensein und Fehlen der Peripetie und Erkennung hinweise, so pathetisch und ethisch auf Vorhandensein und Fehlen des dritten Bestandteils der Handlung, der leidvollen That (*πάθος*), sich gegründet haben möchte. Gewiss hat er ferner auch darin Recht, dass eine Trag., der es in der Handlung an stark ergreifenden Momenten fehlte, diesen Mangel in den meisten Fällen durch feine Charakterzeichnung zu ersetzen gesucht haben wird. Aber, wenn es nur in den meisten Fällen geschah, also auch unterbleiben konnte, so erhellt, wie misslich es war die des *πάθος* ermangelnden Dramen schlechthin als ethische zu bezeichnen. Eine andere Schwierigkeit seiner wie jeder anderen Erklärung, die an der Einfügung der einfachen Art festhält, hat Überweg selbst hervorgehoben. Sie ist oben schon kurz angedeutet. Wenn nämlich die einfache und verflochtene Art hier neben einander genannt sind, so scheiden sie die Gesamtmasse der Fabeln nach A und non A, Vorhandensein und Fehlen von Erkennung und Peripetie, zwingend in zwei Teile. Wie man sich nun auch das Verhältnis der pathetischen und ethischen Tragoedie zu einander denken möge,

ob man annimmt, dass auch sie die Fabeln streng dichotomisch teilen, oder ob man mit Susemihl, der darin gewiss richtiger urteilte, in ihnen nur die beiden äussersten Punkte in der Reihe der Verschiedenheiten sieht, welche bez. des Masses der Bevorzugung von *ἦθος* und *πάθος* stattfinden können: auf alle Fälle können die einfache und verflochtene Art neben sich als gleichgeordnete dritte und vierte Art die ethische und pathetische nicht ertragen, sondern es giebt dies nur nach der einen oder anderen Betrachtungsweise jedesmal zwei Arten, „die Vierzahl ist aber nur durch folgende Combination zu gewinnen: eine Trag. kann sein einfach und ethisch, einfach und pathetisch, verflochten und ethisch, verflochten und pathetisch.“ (Überweg) So einzig und allein darf die Logik sprechen.

Wunderbarer Weise hat man bisher einen diesem Schema günstigen Umstand übersehen. Es ist immer aufgefallen, dass Ar. zu der verflochtenen Art keine Beispiele giebt, sondern sie definiert. Wenn er aber sagen wollte, was Überweg ihn sagen lässt, so konnte er zu der verflochtenen Trag. noch keine Beispiele geben, sondern erst bei ihren ethischen und pathetischen Unterarten. Auch liesse sich ohne grosse Veränderungen dies Verhältnis im Texte ausdrücken: *ἡ μὲν πεπλεγμένη ἧς τὸ ὅλον . . . καὶ ἡ μὲν παθητικὴ οἷον . . . ἡ δὲ ἠθικὴ οἷον. . . .* Und ebenso wäre darauf die einfache Art definiert und gegliedert worden. Aber auch dann wären die Schwierigkeiten nicht beseitigt gewesen. Vor allem ist in dem Voraufgehenden von einer solchen Doppelteilung keine Andeutung enthalten, und, während sie nicht hätte fehlen dürfen, widerspricht ihr der Wortlaut des einleitenden Satzes sogar: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ δεῖνα ἐλέχθη.* Und noch entschiedener spricht die Stelle des 24. Cap., welche die Einfügung der einfachen Art geboten hatte, eine strenge Beiordnung aller vier Arten aus: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν.* Ausserdem aber bleibt die Unmöglichkeit hier wie bei Tyrwhitt, mit der angenommenen Reihe den einleitenden Satz sachlich zu vereinigen und die Übereinstimmung der Zahl herzustellen.

Vahlen (Beitr. II. 47 ff.) erklärt, ohne die Lesart zu ändern, doch ähnlich wie Tyrwhitt, verstand es aber seine Meinung durch neue Gründe glaublicher zu machen. Er führt etwa folgendes aus: „Die Stelle über die Arten stehe innerhalb eines Abschnittes über Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens. Der Zusammenhang mit dieser Materie sei zwar in keiner Weise angedeutet, aber es sei von vornherein klar, dass durch die verschiedenen Arten der Lösung auch verschiedene Arten der Tragoedie gegeben seien. Dazu komme, dass die Eigentümlichkeit der an der ersten Stelle genannten, der verflochtenen Tragoedie, ja in ihrer *μετάβασις* liege. Ar. verstehe nämlich, wie wir aus der ausführlichen Darlegung im 10. Cap. wüssten, unter der verflochtenen Trag. eine solche, deren Umschwung zugleich mit einer unerwarteten völligen Umkehr der Lage der handelnden Personen (*περιπέτεια*) oder mit einer Erkennung oder mit beiden eintrete. p. 1452 a 11—18: *εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις εἰσίν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν ἐξ ἧς γινομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένη δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.* Man werde danach nicht irren, wenn man in der Cap. 18 gegebenen Definition der verflochtenen Tragoedie: *ἡ μὲν πεπλεγμένη ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις* die Worte *τὸ ὅλον* von der *μετάβασις τῆς ὅλης πράξεως* verstehe. Dann sei natürlich die pathetische Art diejenige, bei der die *μετάβασις* durch ein *πάθος* herbeigeführt werde, während ethisch diejenige heisse, bei der dies durch ein *ἦθος* geschehe.“

Auf ein Hindernis, an dem diese schärfer als die früheren gerichtete Erklärung nicht vorbei kann, hat Vahlen selber offen hingewiesen: das ist das Urteil des Ar. über die Ilias und die Odyssee. Während er jene nämlich eine pathetische, nannte er diese eine ethische Dichtung, und doch wird ihr Umschwung nicht etwa durch eine einzelne leidvolle That, sondern durch das massenhafte Hinmorden der Freier herbeigeführt. Auch Gottschlich's geistreiche Bemerkung (N. Jahrb. 1870 p. 617) half über diese Schwierigkeiten nicht fort. Dieser meinte nämlich, die Vahlensche Deutung passe, wenn man *ἦθος* und *πάθος* weniger äusserlich von den directen Mitteln des Umschwungs verstehe, sondern sie vielmehr in die Seele der Helden zurückverlege. Im Affecte (*πάθος*) des Schmerzes um den geliebten Freund greife Achilles zu den Waffen; ethisch, dem lange gehegten Vorsatze entspringend, alle Sehnsucht und allen Schmerz, auch die heiss auflodernde Rachbegier der kalten

Vernunft unterwerfend, sei das Handeln des Odysseus. Doch leider tritt zwar der Umschwung für die Griechen, aber nicht für den Hauptthelden, den Achilles, damit ein, dass er selbst wieder zu den Waffen greift. Seine Freude und sein Stolz war die Not der Griechen gewesen, sein Leid war der Tod des Patroklos, und diesen hatte er gerade dadurch herbeigeführt, dass er seinem Grolle z. T. entsagt, das *πάθος* nicht mehr in alter Strenge aufrecht erhalten, sondern dem *λόγος* Raum gegeben hatte. Gegen ihn und Vahlen spricht aber ferner nicht blos der Mangel an Einheitlichkeit in der Artenreihe, (Verflechtung, Ethos, Pathos und Nicht-Verflechtung), sondern auch der völlige Verzicht auf die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen der einleitenden Ankündigung der Arten und dem begründenden Hinweise auf die Teile: meinte V. doch von beiden, dass sie nicht hierher gehörten. Diese Meinung hat V. 1874 zwar wieder aufgegeben, aber die Ansicht, die er damals in der zweiten Ausgabe der Poetik entwickelt und auch kürzlich noch (1885) wiederholt hat, ist noch weniger haltbar als die früheren, und es beweist nur die allgemeine Ratlosigkeit, wenn ein Mann wie V. zu solchen Mitteln der Erklärung greifen konnte.

In Wiederaufnahme der Deutungen von Twining und Schoell gab V. nämlich eine Erklärung, wie sie aus dem Namen der Arten niemand hätte erraten können, da sie sich auf einen absolut zufälligen Umstand gründet. Es sollen nämlich unter *μέρη τῆς τραγῳδίας* nicht die bekannten sechs verstanden werden, „sed partes potiores tragoediae, quae adhuc tractatae sunt: tractavit autem *μῦθον ἁπλοῦν* et *μῦθον πεπλεγμένον*, tractavit *πάθος*, tractavit denique *ἦθος*, et ex his quidem quattuor rebus praecipuam vim habentibus in tragoedia quattuor illa *εἴδη* quae posuit oriri apparere mihi videtur.“ Das apparere hätte sich V. sparen können. Denn, wenn wir, um von anderem zu schweigen, seinen Gedanken entwickeln, so hätte Ar. sich folgendes zu sagen nicht gescheut: „zwei wichtige Teile, *διάνοια* und *λέξις*, werde ich später behandeln; bis jetzt habe ich vier Teile abgehandelt: folglich giebt es vier Arten der Tragoedie.“

4. Erinnern wir uns all diesen Schwierigkeiten gegenüber des auf Grund von Cap. 6 gegebenen Deutungsversuches, so war er ja auch nicht frei von Bedenken wegen der Zahl der Arten, deren wir auch nach den einleitenden Sätzen sechs erwarten mussten; aber er hatte doch eine vernünftige Einheitlichkeit voraus, insofern er alle Arten auf das starke Hervortreten je eines bevorzugten Momentes bezog: diesen Gedanken aber weiter zu verfolgen, hinderte uns die übereinstimmende Ansicht aller Erklärer, dass als vierte Art die einfache Tragoedie eingefügt werden müsse. Man glaubte dies teils darum, weil Ar. auch sonst der verflochtenen die einfache Art gegenübergestellt hatte, vor allem aber, wie gesagt, wegen des 24. Cap., in dem die Übereinstimmung der Arten der Tragoedie und des Epos ausgesprochen und unter ihnen neben den drei anderen in Cap. 18 überlieferten an erster Stelle die einfache Art genannt wird.

Wie steht es denn mit der Autorität dieser Stelle?

Sie lautet (1459 b 7 — 17):

> *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτα· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καί παθημάτων. ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον, ἀναγνώρισις γὰρ διόλου, καὶ ἠθική. πρὸς γὰρ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.*

Der logische Anstoss, den die Einfügung der einfachen Art erregte, wird, wie man sieht, in keiner Weise gemildert. Man könnte diesen Fehler nun vielleicht durch diese und jene Änderung heilen wollen, aber es lohnt der Mühe nicht. Denn, würde die Stelle den formalen Gesetzen der Logik auch noch so gut entsprechen, die viel schwerer wiegenden sachlichen Bedenken würden dadurch nicht beseitigt, die durch die Worte *ἢ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν* (*εἶναι δεῖ*) in ihrem Anschlusse an das Vorhergehende hervorgerufen werden. So nämlich, wie die Stelle überliefert ist, lässt sie den Ar. als erstrebenswert fordern, was er in früheren Stellen der Poetik als mangelhaft hingestellt und mit Nachdruck bekämpft hat. Noch dazu erinnert er im Verlaufe dieser Stelle wenige Zeilen später ausdrücklich an jene früheren Erörterungen. Und solche Gedankenlosigkeit wird dem Ar. doch niemand zutrauen.

Sehen wir uns nämlich die Stelle näher an, so sagt ihr erster Satz: *ἔτι δε τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ:* „es ist erforderlich, dass das Epos dieselben Arten habe wie die Tragoedie." Und der zweite Satz „*ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν*" nennt zur Erläuterung als solche geforderte Art auch die einfache Art und nennt sie noch dazu an erster Stelle. Und doch hatte Ar. gesagt: *δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην.* (Cap. 13 p. 1452 b 31.) Und wo er von der Anlage der leidvollen Handlung spricht hatte er es wiederholt, dass die vorzüglichere Anlage die verflochtene, also das Gegenteil der einfachen, sei. (Cap. 14 p. 1453 b 26—1454 a 13.) — Man wende nicht ein, das sei die Tragoedie; dem Epos aber werde wie in anderen Dingen so auch hier ein weiterer Spielraum gestattet sein. Denn einmal wird in diesem Satze: „*ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ*" das Epos in der beregten Beziehung denselben Forderungen wie die Tragoedie unterworfen; sodann fordert Ar. gleich darauf für das Epos ebenso ausdrücklich Peripetie und Erkennung, wie er dies für die Tragoedie gethan: *καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων.* Darnach kann er unmöglich 3 Zeilen vorher verlangt (*δεῖ*) haben, dass das Epos ein einfaches sein d. h. der Peripetie und Erkennung entbehren solle. Doch der Widerspruch ist noch viel crasser: er verlangt ja mit einem und demselben Federzuge, dass das Epos ein einfaches oder — als ob sie in ihrem Werte ganz gleich ständen — ein verflochtenes sein solle: *ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην* (scl. *δεῖ εἶναι*). Diese Häufung der unglaublichsten Widersprüche wird wohl genügen, um in dem Sätzchen „*ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν*" die Worte „*ἢ ἁπλῆν*" als solche darzuthun, die unmöglich von Ar. herrühren können.

Was aber bot dem Glossator den Anlass die einfache Art hier zu erwähnen? Man könnte glauben, dass er sich der früheren Gegenüberstellung der einfachen und verflochtenen Art erinnerte. Aber wenn sein Gedächtnis noch so weit reichte, musste er sich auch wohl des abfälligen Urteils erinnern, das Ar. über die einfache Art ausgesprochen hatte, und dadurch verhindert sein sie hier einzusetzen. Nein, die Veranlassung zu dem Zusatze liegt gewiss näher: wenige Zeilen darauf wird ja in dem Urteil über die Gedichte Homers, der kurz vorher als *θεσπέσιος* bezeichnet war, neben den drei anderen Ausdrücken auch die Bezeichnnng „einfach" verwendet. Darin liegt für eine über das Nächste nicht hinausschauende Betrachtung gewiss Grund genug, die einfache Art zu denen zu zählen, auf die das Wort „*τὴν ἐποποιίαν δεῖ ἔχειν*" Anwendung findet.

Aber einmal rege gemacht will der Zweifel bei der Streichung der einfachen Art sich nicht beruhigen; er wendet sich sofort gegen sie Echtheit des ganzen Sätzchens, zumal die Annahme eines gleichen Ursprungs für die drei anderen Namen so nahe liegt. Auch fehlt es nicht an weiteren Angriffspunkten. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass mit der Entfernung der unerträglichen Worte „*ἢ ἁπλῆν*" keineswegs die Übereinstimmung mit Cap. 18 gewonnen wird, während sie doch nach den einleitenden Worten (*ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ*) vorhanden sein soll: denn hier werden dann nur drei Arten aufgezählt, dort aber vier.

Ferner muss auch die Form, in der diese Übereinstimmung ausgesprochen wird, einem unbefangenen, die Worte wägenden Leser schon sehr auffällig sein, und wir entnehmen daraus ein neues Argument gegen die Ursprünglichkeit der ganzen Aufzählung. In Cap. 18 nämlich werden die Arten schlechtweg als bestehende bezeichnet: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα* — und das ist correct. Hier aber wird an das Epos die Forderung gestellt, dass es verschiedene Arten entwickele, — und diese Forderung ist es nicht. Denn die Voraussetzungen, unter denen sie möglich wäre, treffen für Ar. nicht zu. Entweder müssten nämlich dem Epos mehrere, mit einander unvereinbare Aufgaben gestellt sein, und das ist bei Ar. offenbar nicht der Fall, sondern er kennt auch für das ernste Epos nur Eine Aufgabe, nämlich *τὴν ἀπ' ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονήν.* Oder es giebt für diese eine Aufgabe verschiedene, gleich gute Wege — aber auch für diese Annahme gewährt die Poetik keinen Anhalt. Im Gegenteil. Da das Epos — abgesehen von der Scenerie und der Musik — dieselben Bestandteile wie die Tragoedie hat, so gelten dafür auch dieselben Forderungen: Cap. 5 p. 1449 b. 16. *μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν.* Diese Forderungen laufen aber darauf hinaus, die Fabel als die Hauptsache, als die Seele des Gedichts, zur Geltung zu bringen (Cap. 6 p. 1450 a 22—24; 38), und für die Fabel selbst diejenige Form zum Gesetz zu erheben, welche die

am meisten tragische ist. (Cap. 11 p. 1452 a 36—b 30). In bezug auf diese Gesetze kann also von einer Mehrheit empfehlenswerter Arten nicht die Rede sein.

Es kommt hinzu, dass erst durch die Streichung der Artenreihe eine angemessene Disposition des Abschnittes der Poetik, in dem diese Stelle steht, gewonnen wird. Fehlt nämlich die Reihe der Artennamen, so sind wir von jedem Zwange, unter εἴδη Arten zu verstehen, frei und können die Bedeutung unterlegen, die bei δεῖ am nächsten liegt „Gesichtspunkte der Bearbeitung“ [1]): und dass es logisch notwendig war von diesen gerade hier zu reden, ergiebt eine Übersicht des Zusammenhangs.

Voraus geht — und damit fängt die Abhandlung über das Epos überhaupt erst an — eine Erörterung der von den meisten Epikern nicht beachteten Forderung, dass die Einheit des Epos eine innere sein d. h. in der zum Vorwurfe gewählten Handlung liegen und daraus entwickelt werden müsse. [2]) Das, womit sich die meisten Epiker begnügten, Darstellungen der Begebenheiten eines und desselben Zeitraumes, ja auch Darstellungen der Erlebnisse eines und desselben Helden, sei mit nichten einheitlich. Nach Ausführung dieser Vorschrift, welche weiter nichts ist als die Anwendung einer ganz allgemeinen Kunstregel auf die besondere Gattung der erzählenden Poesie (χρὴ καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης), worin also die Übereinstimmung mit der Tragoedie nur in den äussersten Umrissen hervortritt, folgt unser kurzer mit „ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν“ anhebender Abschnitt, und nach ihm wird sofort auf die Unterschiede der Tragoedie und des Epos eingegangen.

Danach muss der mittlere Abschnitt den Leser über den Umfang der Übereinstimmung unterrichtet haben, und das thut er scharf und umfassend nach Entfernung der uns anstössigen Artenreihe in seinem ersten Satze: ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· καὶ <γὰρ> τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων, während der zweite Satz „οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται“ im engsten Anschlusse an ihn durch das Beispiel des Homer den Beweis liefert, dass es thatsächlich möglich gewesen, jene gegenüber der Mehrzahl der Epen übertrieben klingenden Anforderungen zu erfüllen.

Kommt so zu der unumgänglichen Notwendigkeit die einfache Art zu streichen, zu der Unmöglichkeit, nach Streichung derselben die von dem vorhergehenden Satze behauptete Übereinstimmung der Arten des Epos und der Tragoedie bez. ihrer Zahl aufrecht zu halten, zu der weiteren Schwierigkeit, die Empfehlung dreier Formen desselben Gegenstandes mit den Grundsätzen der aristotelischen Kunstlehre zu vereinigen, und zu der Möglichkeit, die Entstehung des Satzes als eines willkürlichen Zusatzes auf naheliegende Ursachen zurückzuführen, kommt zu alledem nun noch der zwingende Beweis, dass erst durch den Wegfall der so vielfach angefochtenen Worte die Gedankenabfolge erreicht wird, welche der Zusammenhang des Ganzen fordert, so ist die Folgerung, dass die störenden Worte nichts weiter als der völlig wertlose Zusatz eines Abschreibers sind, eine m. E. durchaus und allewege unabweisbare. Bildeten diese Worte aber bisher den festen Anhalt in allen Erörterung über die Arten der Tragoedie, so ist dieser Ausgangspunkt jetzt hoffentlich endgiltig und für immer beseitigt.

5. Zurückkehrend zu dem 18. Cap. sind wir nun also jedes Zwanges ledig, die so wunderlich als „vierte Art“ bezeichneten Beispiele unter dem Namen der „einfachen Art“ zusammenzufassen. Wie sie aber genannt waren, das ist schon seit einem halben Jahrhunderte durch Hartung festgestellt worden.

Von jeher war es aufgefallen, dass Aristoteles die an der letzten Stelle vorausgesetzte einfache Art nicht ohne weiteres mit ihrem Namen, sondern eben als „vierte“ (τέταρτον) bezeichnet und von der verflochtenen, mit der sie doch sachlich zusammengehört hätte, getrennt hatte. Über diese Schwierigkeiten half Hartung durch die Annahme fort, dass die einfache Art mit samt ihren Beispielen ausgefallen sei. Diese Annahme ist für uns natürlich hinfällig. Für die zuletzt genannten Beispiele aber schlug er die passende Benennung τερατική vor. Er war auf dieselbe durch die Erwägung der

[1]) Entwickelt habe ich diese vom Index nicht berührte Nebenbedeutung Rh. M.13. XXXI. 366 auf Grund von Met. XIII, 3, p 1078 a 31, wo εἶδος = ἔργον καὶ λόγος.

[2]) Es heisst auch hier: δεῖ τοὺς μύθους συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, und so überall δεῖ, wo Vorschriften gegeben werden.

Namen, des Prometheus, der Phorkiden, und besonders des allgemeinen Ausdrucks *ὅσα ἐν ᾅδου* gekommen; und wie die allgemein aufgenommene Lesart *τέταρτον* diese Vermutung begünstigte, so bestätigte sie zweifellos das sinnlose *τέταρτον ὀης*, welches die Quelle unserer Poetik-Handschriften — der Pariser Codex — bot. Dasselbe wies zwingend auf das gleichbedeutende, bei Ar. allein gebräuchliche *τερατῶδες* hin.

Eine fünfte Art erhielt man dadurch nicht, da man sich wegen der nach Einschub der einfachen Art schon vorhandenen und dem ankündigenden Satze entsprechenden Vierzahl und auf Grund des 14. Cap. zu der Annahme überredete, dass Ar. eine Bemerkung zum *τερατῶδες* hinzugefügt habe, die dasselbe aus dem Kreise der Tragoedie ausdrücklich verbannte; etwa: *τὸ δὲ τερατῶδες οἷον . . . οὐδὲν τῇ τραγῳδίᾳ κοινωνῖ.* Bei dieser Vorstellung haben sich die Erklärer meist beruhigt, obwohl sie doch dadurch nur eine neue Schwierigkeit zu der alten, der unlogischen Artenreihe, schufen. Denn darüber konnte kein Zweifel sein, dass man dem Ar. mit der Verwerfung der bei *τερατῶδες* genannten Beispiele eine absolute Urteilslosigkeit aufgebürdet hatte. Wunderbarer Weise hat erst Susemihl in seiner zweiten Ausgabe der Poetik an dieser Verwerfung Anstoss genommen und natürlich nicht umhin gekonnt, das Urteil ein ungerechtes zu nennen, das ein Werk wie den Prometheus des Aeschylus aus der Reihe der Werke streicht, welche auf den Namen einer Tragoedie Anspruch erheben dürfen. Denn in diesem Sinne war die Ausschliessung des *τερατῶδες* auf Grund des 14. Cap. gemeint: „das *τερατῶδες* kann nicht der verflochtenen, pathetischen, ethischen Art als vierte Art der Tragoedie an die Seite gesetzt werden. Dies verbietet die Weise, wie im 14. Cap. das *τερατῶδες* . . . als nicht zur specifischen Aufgabe der Tragoedie gehörend hingestellt wird.“ (Vahlen Btrg. II, 48.)

Doch von dieser Ausschliessung weiss Ar. selbst nichts, nur seine Ausleger haben sie ihm angedichtet. Die Thatsache freilich ist richtig, dass Ar. in dem 14. Cap. mit Bezug auf diejenigen, die das *τερατῶδες* erstreben, urteilt: *οὐδὲν τῇ τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν.* Aber er sagt dies mit einer wesentlichen Einschränkung, über die uns das Cap. selbst Aufschluss geben soll: p. 1453 b 1: *ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγαῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.* Zwei Quellen also kennt Ar. für das *φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν*: erstens die *σύστασις τῶν πραγμάτων* d. h. den Gang der Handlung und zweitens die *ὄψις* d. h. die Darstellung mit dem, was dazu gehört, der Scenerie und der Ausstattung. Durch die blosse Darstellung werden Furchtu nd Mitleid erregt, wenn vorgeführt werden *οἵ ἐν φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα* (Cap. 11 p. 1452 b 11), „das Sterben auf offener Bühne, das Winden in Schmerzen, Verwundungen und dergl.“ Durch die Scenerie geschieht es, wenn z. B. schreckliche Orte dargestellt werden oder die Erde sich öffnet und der Blick der Zuschauer bis in das Totenreich dringt; durch die Ausstattung, wenn etwa der Held in Lumpen und Armut erscheint, eine Aussattung, auf die sich bekanntlich Euripides bes. gut verstanden hat. Ar. verwirft nun in seiner Weitherzigkeit die Benutzung der *ὄψις* zur Erregung von Furcht und Mitleid keineswegs, sondern, wie er den Dichter, der ihrer nicht bedarf, nur einen vorzüglicheren nennt, so bezeichnet er die Beschränkung auf die *ὄψις* zur Erreichung jenes Zwecks nur als ein *ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον* d. h. ein weniger der Kunst des Dichters gemässes, weil äusserer Hilfsmittel bedürfendes Verfahren. Ein verwerfendes Urteil spricht er nur über diejenigen aus, welche weder durch die *σύστασις τῶν πραγμάτων* noch durch das schwächere Ersatzmittel der *ὄψις* die tragische Wirkung erreichen, sondern auch das letztere Mittel einzig zur Erreichung des *τερατῶδες*, des Wunderbaren, benutzen: *οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν.*

Würde die *ὄψις* neben dem *τερατῶδες* auch das *φοβερόν* bieten, so wäre offenbar, wenn auch ein Grund zum Tadel — denn auch hier gilt noch das Wort: *οὐ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τῆς τραγῳδίας ἀλλᾶ τὴν οἰκείαν* —, doch kein Grund dem Drama den Charakter der Tragoedie abzusprechen, denn die *ὄψις* wäre ja nicht eine *τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζουσα* gewesen.

So aber liegt die Sache offenbar bei dem Prometheus; von dem Streben nach dem τερατῶδες, einem etwas lauten Vordrängen der Scenerie- und der Maschinerie-Effecte kann er nicht frei gesprochen werden. Der Ort der Handlung sind die zum Himmel aufragenden Felsen des Kaukasus. Auf geflügelten Wagen fahren die Okeaniden durch die Luft, und von den Wagen schweben sie herab. Von einem Greifen getragen erscheint ihr Vater auf der Bühne, und Jo tritt mit Hörnern angethan auf. In auch äusserlich grossartiger, des Helden und menschenfreundlichen Gottes würdiger Weise geht Prometheus unter, indem er im Erdbeben unter Donner und Blitz in den Tartarus hinabgesenkt wird — aber eben hierin, in dem Untergange, liegt doch neben dem τερατῶδες und mit ihm eng verbunden auch das ἐλεεινὸν καὶ φοβερόν.

So wenig aber als dem Ende fehlt das tragische Moment dem Vorhergehenden. Das Drama wird ja damit eröffnet, dass Prometheus von den Furcht einflössenden (v. 77) Gestalten der Gewalt und Majestät auf die Bühne geführt und von Hermes angeschmiedet wird, und das ganze Stück hindurch hängt der Gequälte vor den Augen der Zuschauer — von dem tragischen Bestande der Handlung selbst ganz zu schweigen.

Dass Ar. das alles übersehen haben sollte, ist undenkbar und folglich unmöglich, dass er diesem Drama den Charakter der Tragoedie abgesprochen hat. Er muss ihn aber auch den andern neben dem Prometheus genannten Dramen gelassen haben. Denn, dass Aeschylus in gleichem Sinne, tragische Wirkungen und ausserordentliche Bühnenmittel vereinigend, die Gestalten der Phorkiden behandelt hatte, dafür haben wir das classische Zeugnis des Dichters selbst, der sie den Prometheus unter den qualvollen Anblicken (δυσχερεῖς θεωριάι v. 802), die der Jo auf ihrer Wanderung bevorstehen, aufzählen und ihn zugleich am Schlusse dem Zuhörer wahre Wunder der Bühne verheissen lässt.

πόντου περῶσα φλοῖσβον, ἔς τ' ἂν ἐξίκῃ
πρὸς Γοργόνεια πεδία Κισθήνης, ἵνα
αἱ Φορκίδες ναίουσι δηναιαὶ κόραι
τρεῖς κυκνόμορφοι, κοινὸν ὄμμ' ἐκτημέναι,
μονόδοντες ἃς οὔθ' ἥλιος προσδέρκεται
ἀκτῖσιν οὐδ' ἡ νύκτερος μήνη ποτέ. v. 793—99.

Und wer wird bei den Hadestragoedien, deren Name zu der Verbesserung τερατῶδες den Anstoss gab, daran zweifeln, dass sie ebensosehr Furcht und Mitleid erregten, wie sie der Wunder der scenischen Ausstattung nicht entbehren konnten? Spielen sie ja doch im fabelhaften Lande der Schatten!

So sehen wir also, dass diese Dramen einerseits den tragischen Charakter in der Handlung festhielten, ihn auch in der Scenerie wahrten, dass sie daneben aber auch dem blossen Reize der scenischen Mittel huldigten. Kam so neben den Anforderungen des Tragischen ein neues Moment zur Geltung und kam es in dem Prometheus schon in so starker Weise zur Geltung, dass der reine Charakter der Tragoedie darunter litt, so muss das, nach dem Schauplatze zu urteilen, in den Phorkiden und den Hadesdramen noch mehr der Fall gewesen sein. Aber sie blieben nichtsdestoweniger Tragoedien, wenn sie auch andererseits wegen der starken Verwendung von Bühnenmitteln den Namen τερατῶδες „Ausstattungsstück" als eine Bezeichnung nach ihrer vorwiegenden Eigentümlichkeit mit Recht erhielten.

Es trifft sich günstig, dass wir tür die Richtigkeit dieser unserer Schilderung der Dramen ein vollgültiges Zeugnis in der Vita Aeschyli finden, die uns der Mediceus aufbewahrt hat: denn von Aeschylus rühren unzweifelhaft auch die Hadestragoedien her: γνῶμαι ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ (πολλαὶ ἂν εὑρεθεῖεν). ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται.[1]) (Dind. v. 33.)

6. Fügen wir das τερατῶδες, wie wir es jetzt verstehen, in die Artenreihe ein, so zeigt sich, dass es sehr gut in die Stelle passt.

τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη· ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητικὴ οἷον οἱ Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξιόνες, ἡ δὲ ἠθικὴ οἷον

[1]) Dieselbe wohl begründete Anschauung, dass alles, was die lebendige Täuschung, Wirklichkeit vor sich zu sehen, hindert, auch der Erregung von Furcht und Mitleid im Wege steht, spricht auch Longin 9, 14 aus, wenn er das πρακτικόν (=παθητικόν) der Odyssee durch das μυθῶδες zurückgedrängt sein lässt. Gleiche Ansichten liegen bei Ar. in der Rhetorik vor, z. B. 1382 b 30, 1385 b 13.

αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς, τὸ δὲ τερατῶδες οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου. Wie der einleitende Satz die Arten auf die Teile gründet, wie auf diese die verflochtene und die ethische Art durch ihre Namen hinweisen, so bezieht sich auch *τερατῶδες* auf einen Teil der Tragoedie, nämlich die *ὄψις*. Bestätigte sie in dieser Hinsicht zugleich unsere aus Cap. 6 gewonnenen Voraussetzungen, so auch bez. der Richtung der Artbildung, insofern sie auf dem Übergewichte eines Tragoedienteils beruht.

Auf ein gleiches Uebergewicht hatten uns schon nach dem ersten Eindrucke auch die ethische und die pathetische Art durch ihre Namen, die verflochtene durch die Definition zu deuten geschienen, so dass wir also durch die Entfernung der einfachen Art und dieEinfügung des *τερατῶδες* die durchaus notwendige Einheitlichkeit der Artenreihe gewonnen hätten.

Aber auch hier begegnen wir einem einstimmigen Widerspruche der Erklärer, welche, abgesehen von dem vielgeschmähten Ritter, sämtlich sich dahin aussprechen, dass die Definition der verflochtenen Tragoedie im 18. Cap. keine andere Form bezeichne als die im 10. und 11. Cap. als schönste hingestellte. Haben sie damit recht, so stehen wir wieder vor einem unlösbaren Widerspruche. Zwar die Beziehung aller Arten auf die Teile bleibt gesichert. Denn auch für die pathetische Art bietet sich unbefangener Betrachtung die auf die *διάνοια*, die Reden, und deren vornehmsten Teil, die *γνώμη* oder Sentenz, so ungesucht, dass man über den völligen Mangel jedes Versuchs in dieser Richtung nur staunen kann. Aber wie soll sich eine Abart, eine *παρέκβασις* bez. des einen Teils, mit der vollkommenen bez. eines anderen Teils zu einer Einheit zusammenfügen?

Sehen wir jedoch näher zu, so verschwindet auch diese behauptete Übereinstimmung der verflochtenen Art des 18. Cap. mit der des 11. und es wird klar, dass sie nur unter dem Drucke der eingefügten einfachen Art durch eine gezwungene Erklärung zu stande gekommen ist. In dem 10. Cap. nämlich setzt Ar. die Eigentümlichkeit der verflochtenen Tragoedie in die Mittel bez. Umstände des Umschwungs, p. 1452 a 16: *πεπλεγμένη δέ, ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.*

Hier aber ist verflochten diejenige, deren Ganzes Peripetie und Erkennung ist: *ἡ μὲν πεπλεγμένη ἧς τὸ ὅλον περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισίς ἐστιν.*

Nun darf ja nicht bestritten werden, dass auch ein auf scharfen Ausdruck achtender Schriftsteller wie Ar. von einer schon besprochenen Sache hinterher metaphorisch reden darf; aber die Stelle, an der dies hier geschehen sein sollte, wäre wenig tauglich dazu gewesen. Von Arten der Tragoedie soll gesprochen werden; die übrigen werden durch Beispiele erläutert, bei der ersten tritt an die Stelle derselben eine Definition, die doch zugleich auch massgebend für das Verständnis der anderen Arten sein soll: da wäre ein metaphorischer Ausdruck wenig geeignet gewesen.

Doppelt ungeeignet aber ist er, wenn er zweideutig ist und einen ganz anderen Sinn dem natürlichen Verständnisse ebenso leicht oder noch leichter darbietet. Oder liegt es nicht viel ferner die Worte von der *μετάβασις τῆς ὅλης πράξεως*, wie Vahlen wollte, als von einer Verteilung der Peripetieen und Erkennungen über den ganzen Verlauf des Gedichtes hin und von ihrer übermässigen Anwendung zu verstehen?

Bedenken gegen eine solche Erklärung der Definition nach dem nächsten Wortverstande kann wohl nur der Umstand erregen, dass dann ein und derselbe Name „verflochten" neben der schönsten Form auch eine starke Entartung bezeichnete, ohne dass auf diese doppelte Anwendung aufmerksam gemacht ist. Aber Ar. traut auch sonst dem Leser so viel guten Willen und Beweglichkeit zu, wenn er durch den Zusammenhang oder sonstwie auf den besonderen Sinn eines Wortes hingeführt hat. So ist z. B. der Gegensatz der schönen verflochtenen Handlung die einfache, *ἀπλῆ*; dieses selbe Wort „einfache Handlung" umfasst aber jene mit, wo sie der doppelten d. h. der mit zwiefachem Ausgange für die Guten und Bösen gegenübersteht. Ein besonderer Hinweis aber darauf, dass hier die einfache Handlung viel mehr als sonst umfasse, wird nicht gegeben. 13 p. 1453a 12—34.

Könnten wir den vorauszusehenden Einwand aber auch nicht so leicht abweisen, die entsprechende Stelle des 24. Cap. allein würde die vorgetragene Erklärung nichtsdestoweniger zu einer notwendigen machen. Dort nennt Ar. die Odyssee *πεπλεγμένον*. Die bezügliche Erklärung *ἀναγνώρισις γὰρ διόλου* (Erkennung durch und durch) stellt diese Verflechtung auf eine Stufe mit der

im 18. Cap., und der Thatbestand der Odyssee bestätigt unsere Auffassung derselben auf das entschiedenste und nach jeder Richtung.

7. Eine Masse von Erkennungen hat die Odyssee: da wird Telemach von der Helena erkannt, und er und Nestor erkennen im Mentor die Athene. Odysseus wird während seiner Irrfahrten von dem Kyklopen, von der Kirke, von seiner Mutter, von Agamemnon, von Achilles, von den Phaeaken erkannt. Auf Ithaka aber reiht sich daran eine grosse Zahl weiterer Erkennungen. Erst erkennt Odysseus die Athene und sein Vaterland, giebt sich dann seinem Sohne zu erkennen, wird von seinem alten Hunde und wider seinen Willen von der Eurykleia erkannt. Am nächsten Tage giebt er sich den treuen Hirten und im Augenblicke des Angriffs den Freiern zu erkennen. Aber damit ist es noch nicht genug. Der siegreiche Held begegnet einem starken Unglauben bei seinem Weibe und nur durch die Kunde besonderer Zeichen gelingt es ihm sie dahin zu bringen, dass sie ihn erkennt, und ebenso wird die Begegnung mit Laertes zu einem Wiederfinden erst, nachdem der Hochbetagte seinen Sohn wieder erkannt hat.

Nur eine einzige dieser Erkennungen genügt der Forderung der Verbindung mit der *μετάβασις*, das ist die durch die Freier. Von einer durch dieselbe etwa bewirkten Umkehr der ganzen Lage, einer *μετάβασις τῆς ὅλης πράξεως*, ist aber so wenig die Rede, dass es vielmehr erst eines hartnäckigen Kampfes bedarf, um den Odysseus zum Herren in seinem Hause zu machen. Von der grossen Zahl der übrigen Erkennungen kann man getrost einige preisgeben, so die durch die Helena, schon weil sie wohl nur der Abwechselung wegen statt der üblichen Form der Vorstellung gewählt ist. Im Hades ferner ist bei Agamemnon und Achill zur Vermeidung des ermüdenden Einerlei absichtlich nicht darauf hingewiesen, dass eine Erkennung zwischen ihnen und Odysseus stattfindet; sie müssen also auch nicht gerade als solche betrachtet werden. Aber auch die durch die Mutter ist wohl für die vorliegende Frage zunächst gleichgiltig, wie überhaupt alle Erkennungen, durch die das Schicksal des Helden nicht beeinflusst wird: ganz wie auch die Ilias wegen der in den Episoden vorkommenden Erkennungen doch immer nur einfach und nicht verflochten heisst. Es bleibt immer noch eine Fülle mit der Haupthandlung verflochtener Erkennungen übrig, die offenbar eine Überfülle ist. Durch die grosse Ausdehnung des Epos wird der abstumpfende Eindruck der häufigen Wiederholung desselben Vorgangs allerdings zum guten Teile überwunden, aber die Wiederholung selbst ist damit noch nicht gerechtfertigt, wie ja auch bekanntlich der vierte Teil der gegenwärtigen Länge für die Fabel der Odyssee nach Ar. genügen würde.[1]) Denn, wenn dem Epos auch durchaus nicht so enge Grenzen gesteckt sind als der Tragoedie, so ist ihm doch nicht jede Erweiterung erlaubt: *ἔχει πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ᾽ ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος.* Cap. 24 p. 1459 b 22. Durch die Aufnahme gleichzeitiger Ereignisse, durch Bildung eines gewaltigen Hintergrundes sich zu erweitern, ist also dem Epos gestattet; denn, während, mit Jean Paul zu reden, im Drama ein Atlas die Welt, trägt im Epos die Welt einen Helden. Für eine Vervielfältigung aber der Peripetie und der Erkennung lassen jene Worte keinen Raum. Das bestätigt auch schlagend die ihnen beigegebene Begründung, die jene Freiheit des Epos mit der dadurch ermöglichten Mannichfaltigkeit des Jnhalts rechtfertigen will und nur von Episoden, nicht von der weiteren Entwickelung des *μῦθος* über den einmaligen Wechsel von Glück und Unglück hinaus redet: *ὥςτε τοῦτ᾽ ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν* (mannigfach gestimmt werden) *τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις.*

Wie demnach die häufige Wiederholung jedes Vorgangs im Epos, so ist die der Erkennung ein Fehler: und sie liegt in der Odyssee im Übermass vor.

Es kommt hier aber noch etwas anderes in betracht. Die Erkennung ist ja allerdings ein Hauptstück des tragischen Hausrats; sie ist aber doch immer nur ein Mittel, niemals Selbstzweck. Von Homer jedoch war sie wie ein solcher behandelt. Von den vielen Erkennungeu dient nur noch

---

[1]) 24 p. 1459 b 17—22; vgl bez. der unvollkommenen Einheitlichkeit von Il. und Od,, wie sie vorliegen 26 p. 1462 b 7—15 und 8 p. 1451 a 28: *περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν ἂν λέγοιμεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.*

eine einzige ausser der durch die Freier der pathetischen Wirkung der Erzählung, das ist die durch den Kyklopen: mit Entsetzen denken wir es, was dem Odysseus wiederfahren wäre, wenn er dem Kyklopen seinen Namen genannt hätte, und aufatmend freuen wir uns mit dem Entronnenen doppelt seiner List. Alle anderen Erkennungen aber konnten nur aus einer gründlichen Befangenheit bez. der Bedeutung der Erkennung hervorgehen. Oder lässt sich die in ihrer Kahlheit und Unvermitteltheit jedes ästhetische Gefühl beleidigende Erkennung durch die Kirke anders erklären als daraus, dass der Dichter gemeint hat, eine Erkennung sei schon an sich so wertvoll, das sie auch ohne weitere Entwickelung Genuss gewähre? Hatte er nicht, um bei den Phaeaken eine Erkennung herbeizuführen, gegen das erste Gesetz aller Kunst, gegen die Naturgemässheit, gröblich verstossen, indem er den Odysseus die Frage des Alkinoos nach Vaterland und Eltern nicht beantworten und, was noch schlimmer war, alle Anwesenden diese Unhöflichkeit des Gastes gegen den König übersehen liess? War ferner, da sich aus dem Gange der Handlung keine Erkennung bei dem Erwachen in Jthaka gewinnen liess, nicht von der wenig kunstvollen, weil nur ad hoc gethanen Erfindung — einem wahren *ἄτεχνον, ὅτι πεποιημένον* — Gebrauch gemacht, dass Athene Nebel um ihn verbreitete und ihm in Jünglingsgestalt erschien? Das Entgegengesetzte muss freilich zum Lobe der Erkennung durch Eurykleia gesagt werden: hier aber zeigt sich die Überschätzung der Erkennung darin, dass die Entdeckung der Eurykleia ohne weiteren Einfluss auf die Entwickelung bleibt: denn, um die Alte dahin zu bringen, dass sie die Thüren während der Ermordung fest verschlossen hielt, dazu hätte der strenge Befehl Telemachs allein hingereicht. Aber Homer fand eben Gefallen an den Erkennungsscenen als solchen. Darum hat er auch die Erkennungen durch Telemach und Eumaeus nicht in eine verschmolzen, was doch nahe genug lag. Obenein fehlt es ihm an Zügen, um der zweiten Erkennung eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit zu verleihen; sie ist eigentlich nur der Abklatsch der ersteren: sie muss trotzdem gesondert für sich bestehen, damit nur keine Gelegenheit zu einer neuen Erkennung ungenützt vorübergehe.

Am meisten Gewicht aber hat die Erkennung des Odysseus durch Penelope. Wäre sie auch nur allein da, sie würde den Vorwurf unkünstlerischer Verwendung der Erkennung aus Überschätzung ihrer Kraft rechtfertigen und es erlauben dem Homer als Ansicht zuzuschreiben, *ὅτι ἡ ἀναγνώρισις ἔχει τὸ πᾶν.*

Mit der Niederwerfung der Freier ist das Drama der Odyssee zu Ende. Alles, was nun noch folgt, muss sich rasch an die Hauptbegebenheit anschliessen und darf selbständiges Interesse nicht mehr beanspruchen. Aber epischer Breite mochte immerhin die behagliche Ausmalung der einzelnen Folgen des grossen Ereignisses gestattet sein und doppelt gestattet sein, wenn es sich um das Wiedersehen der beiden Gatten handelte. Aber das ist es nicht, wodurch die Erkennung des Odysseus seitens der Penelope ihr Gewicht erhält, sondern die völlige Loslösung von dem Voraufgehenden und das eigene dramatische Leben, das sie zu einem selbständigen Nachspiel der Odyssee, ja zu noch mehr macht. Was die Behauptung der vollen Selbständigkeit gegenüber dem Vorhergehenden anlangt, so gründet sich die Erzählung ja eben darauf, dass Penelope an eigenen Zeichen ihren Gemahl erkennen will, ihr weder die Erkennung durch die Amme, noch die durch die Hirten, noch die Anerkennung seitens des Sohnes, noch die auffallende Aehnlichkeit mit dem so lange ersehnten Gemahl, noch endlich das von massgebender Bedeutung ist, dass der Fremdling die verhassten Freier besiegt und erschlagen hat. Andrerseits ist ihr aber ihr Zeichen, die Wissenschaft über Einrichtungen ihres ehelichen Gemachs, die ausser ihr nur Odysseus haben konnte, von so überzeugender Gewissheit, dass sie allein daran ihn erkennen will und auch unabhängig von den anderen allen ihn erkannt hätte. Von dieser Wertlosigkeit aber der Ansichten der anderen und alles Voraufgegangenen für die Penelope und der Wichtigkeit ihres eigenen Zeichens erfährt der Leser nicht etwa nebenher, sondern — und das ist für die vorliegende Frage das Entscheidende — dieser Gegensatz gestaltet die ganze Erzählung und führt zu einer dramatischen Verwickelung, die ihre Lösung durch — man kann es nicht anders bezeichnen — durch eine Peripetie findet.

Von der alten Amme wird Penelope mit der Jubelnachricht aus dem Schlafe geweckt, dass Odysseus heimgekehrt sei und die Freier erschlagen habe. Penelope glaubt zunächst weder das eine noch das andere, sondern schickt die Alte scheltend davon, entrüstet über den schlechten Scherz, den diese sich erlaubt habe. Aber als diese dabei bleibt und sagt, dass Telemach darum gewusst

und nur, um sicherer die Freier zu verderben, nichts davon gesagt habe, springt P. erfreut vom Lager und umarmt unter Thränen die Alte. Sie glaubt jetzt, dass Odysseus heimgekehrt sei: aber, wie er allein alle die Freier habe überwältigen können, bleibt ihr ein Wunder. Eurykleia vermag darauf nichts zu erwiedern, als dass sie das nähere nicht wisse; nur das Stöhnen der Sterbenden habe sie gehört; und, wie sie von Telemach in den Männersaal gerufen sei, da habe sie nur den Odysseus unter allen den Toten gesehen. Bei dieser Nachricht, dass Odysseus nur den Sohn zum Helfer gehabt habe, bricht der Glaube der Penolope aber wieder zusammen. Eine solche That übersteigt nach ihren Begriffen die Kraft eines Menschen, und auf die Aufforderung der Amme den Gemahl zu begrüssen hat sie nunmehr nur die abwehrende Antwort: „Frohlocke nicht zu sehr, denn nicht Odysseus, sondern ein Gott, der das frevle Treiben der Freier nicht länger ansehen mochte, hat sie getötet; aber Odysseus ist in der Ferne verdorben und gestorben.“ Wenn nämlich, das ist ihr Gedankengang, ein Gott hat herniedersteigen müssen, um den Frevel der Freier zu hemmen, so liegt darin ja der handgreifliche Beweis, dass auf Odysseus' Heimkehr nicht mehr zu rechnen ist. Die Niederwerfung der Freier ist ihr also nicht ein Beweis für, sondern gegen die Identität des fremden Bettlers und des Odysseus und wird so nicht Ursache, sondern ein Hinderniss der Erkennung. Und so sehr hat sich die Meinung, dass ein Gott ihr zu Hilfe gekommen sei, alsbald ihrer Seele bemächtigt, dass für sie die Erzählung der Amme von deren eigener Erkennung an der Narbe beweisunkräftig wird: verstünden es ja die Unsterblichen schwer zu entwirrenden Trug um die Augen der Menschen zu breiten. Daneben aber taucht die andere Furcht auf, sie könnte der List eines menschlichen Betrügers zum Opfer fallen. (vgl. ψ 213—17.) Doch es ist nicht länger Zeit Erwägungen anzustellen; sie muss hinunter zum Sohne, die Leichen der Freier sehen und den, der sie getötet. Im Scheine des flackernden Feuers — es war ja Nacht geworden — setzt sie sich ihm gegenüber, der behauptet hat ihr Gemahl zu sein, und prüft, ob das Bild des grausigen Menschen vor ihr, dessen Aussehen jeden Gedanken an den leichten Sieg göttlicher Macht zurückwies (χ 401—9; 487—491), zusammenstimme mit dem des Helden, der vor zwanzig Jahren nach Ilion zog. Sie kann keine Entscheidung finden, noch dem qualvollen Hin- und Herschwanken ein Ende machen. Bald will es ihr scheinen, als sei er es, bald muss sie wieder denken, er sei es nicht. Telemach, dem ihr Zaudern unverständlich ist, der selbst ja gar keinen Zweifel über die Person des Bettlers hat, schilt sie ob ihrer Hartherzigheit, worauf die Mutter, den Vorwurf abwehrend, erwiedert, dass sie sich noch nicht fassen und auch nicht nach dem Aussehen entscheiden könne, ob es Odysseus sei. Sei er es aber wirklich, nun so hätten sie Zeichen, die untrüglicher wären als die äussere Ähnlichkeit. Der göttliche Dulder lächelt ob der neuen Prüfung, die ihm bevorsteht: „Lass, spricht er zum Sohne, die Mutter mich nur auf die Probe stellen; sie wird es bald noch gewisser, als ihr es wisst, sagen, dass ich Odysseus bin. Jetzt gönnt sie mir meine Ehre noch nicht, weil ich von oben bis unten mit Blut besudelt bin und in Lumpen vor ihr stehe.“ Dies Wort treibt in seiner Zweideutigkeit die Entscheidung rasch hervor. Es konnte nur die auffallende Thatsache erklären sollen, dass die Mutter ihn nicht wiederzuerkennen vermochte; es konnte aber auch ein harter Verwurf für die Penelope des Inhalts sein: „In säuberlich gefalteten Gewändern hätte ich vor dich treten sollen, dann wäre ich dir recht gewesen. Von dem Manne aber, der sich in Bettlerkleider steckte, um die Rettung seines Hauses möglich zu machen, und der bei der Arbeit, dich und uns alle von den Freiern zu befreien, sich nicht vor dem spritzenden Blute in Acht genommen, von dem wendest du dich mit Verachtung ab.“ So fasst es offenbar Penelope und antwortet darum, ihre Zurückhaltung auf den wahren Grund zurückführend, mit Erregung (v. 174): „Nicht erhebe ich mich, noch verachte ich dich, noch wundere ich mich über den Zustand, in dem du erscheinst; aber das weiss ich freilich, dass du ganz anders aussahst, als du nach Ilion gingst.“ Was aber nun? War es wirklich ihr Mann, der vor ihr stand, so war es unverantwortlich, zumal nach einem so bitteren Worte, sich noch länger von ihm fern zu halten. War er es aber nicht, so war sie die Beute eines abenteuernden kühnen Betrügers. So gedrängt spricht sie scheinbar das Wort der Anerkennung aus und behält sich doch die ganze Entscheidung vor. Sie befiehlt, was nur dem, der es selbst gebaut, anstössig sein konnte, ihr Ehebett aus dem Saale, in dem es stand, herauszutragen und vor demselben aufzumachen. Und Odysseus? Lächelt er wieder über die Prüfung und bittet er die Gattin die Vorsicht fahren zu lassen: „so und so sei das Bett beschaffen, und es sei unmöglich, es herauszubrin-

gen"? Nichts von dem. Er vergisst, dass sein Weib ihn prüfen wollte, und empört über die Nichtachtung, die sie dem Werke erwiesen, das er in der ersten Zeit ihrerer Ehe mühevoll ganz und gar mit eigener Hand und doch wunderbar kunstreich zum süssen Schlafe für sie beide bereitet, wallt er im Zorne auf: „Weib! dein Wort frisst mir am Herzen. Wer hat das Bett von seinem Platze gerückt? Ein Gott hätte das wohl leichtlich thun können, aber ein Sterblicher, und wäre er auch noch so verständig und jugendkräftig, doch nur mit grosser Mühe." Also, das will er damit offenbar sagen, ist es nicht hinter deinem Rücken, sondern mit deiner Einwilligung geschehen, und du hast folglich mein Andenken beschimpft. Und, wie es in Augenblicken lebendigen Schmerzes geschieht, dass alle die einzelnen Bilder des verlorenen Glückes vor die Seele treten, so erzählt hier gramerfüllt Odysseus, wie er ein Stück nach dem andern gefertigt und daran seine Freude gehabt habe. — Doch damit ist für ihn, der noch eben sich verraten wähnte, die volle Annerkennung herbeigeführt, wie Penelope durch dieselben Worte von der tiefsten Seelenqual befreit ist. Jeder Zweifel ist dahin; sie wankt vor Freude, eilt dann auf ihn zu, ihn zu herzen und zu küssen und um Verzeihung wegen ihrer Zurückhaltung zu bitten: sie hätte ja immer gefürchtet listigen Worten eines Betrügers zum Opfer zu fallen.

Bei dieser Darstellung sind die vv. 117—172 und 202—204 fortgelassen[1]); aus ihrer Berücksichtigung wären nur Unklarheiten in der Entwickelung der Motive entstanden, die Behauptung der Selbständigkeit dieser Erkennung freilich nur erhärtet. Aber ich hoffe, des letzteren bedarf es nicht mehr. Die Thatsache der Loslösung, wie die Absichtlichkeit und Kunst, mit der der Erzähler dies gethan, treten klar zu Tage. Gewiss, dass alles dies der Erkennung als solcher zu gute kommt; aber in gleichem Masse wird dadurch auch der dramatische Aufbau der Odyssee mit seinem Freiermorde und dem dadurch herbeigeführten Glückswechsel, womit auch nach des Ar. Ansicht (s. unten) die Fabel der Odyssee schliessen sollte, herabgedrückt zu einem blossen Träger der über ihm als sein krönender Abschluss sich erhebenden Erkennungsscene zwischen Odysseus und Penelope. Dieselbe kommt dann in der durch das gleiche Mittel besonderer Zeichen gestalteten zwischen Laertes und seinem Sohne erst zum vollen Ausklingen, gleichwie das mächtige Giebelfeld des Tempels von kleineren Gliedern umrahmt ist und in der Umrahmung seine Gestalt noch einmal zum Ausdrucke bringt.

Der Zweck, um dessetwillen das Eingehen auf die Odyssee nötig war, ist vollauf erreicht. Ihr Bestand zeigt unwiderleglich, dass die Worte *ἀναγνώρισις διόλου*, die die Bezeichnung der Dichtung als *πεπλεγμένον* rechtfertigen, nur ganz wörtlich von einem häufigen Vorkommen des Hauptstückes der dramatischen Fabel, von einem lauten Vordrängen desselben, von seinem Missbrauche, und nicht etwa metaphorisch von einer auf ihrer beruhenden höchsten tragischen Wirkung verstanden werden dürfen. Diese zu erreichen hätten offenbar, was ganz gut möglich gewesen wäre, alle Erkennungen auf Ithaka in eine verschmolzen werden müssen. Dass auch Ar. an eine solche Form der Fabel gedacht, darauf deutet wenigstens mittelbar seine bisher kaum beachtete Inhaltsangabe der Odyssee hin, die zugleich unsere bisherigen Ausführungen bestätigen mag. 17 p. 1455 b 16: *τῆς γὰρ Ὀδυσσείας μικρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ δαίμονος*[2]) *καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὴ*[3]) *ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτός ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρεν. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.--Ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτὸς ἐπιθέμενος:* versteht man diese Worte von den Erkennungen durch die Hirten und Telemach als diejenigen, mit deren Hilfe Od. den Angriff vollführte,[4]) so ist eine

[1]) Es sind dies die Verse, die Kirchhoff dem Ordner beilegt. — Wie Kirchhoff aber meinen konnte, dass Od., der mit Blut und Staub besudelte, ohne vorher zu baden, das Bett aufsuchen würde, verstehe ich nicht ganz. Freilich kann nicht Eurycleia, sondern nur Penelope ihm bei dem ersten Bade in der Heimat Beistand leisten.

[2]) Die Ausg. *Ποσειδῶνος*. Alte Verbesserung.

[3]) So Vahlen für *δέ* in der ersten Ausg.

[4]) So Vahlen. Ihn bestärkte in seiner Ansicht ein Fragment des Ar. (176 bei V. Rose) Schol. N. ad Od. *ν*. extr. (p. 789 Dind.), das allerdings sehr verführerisch aussieht, bei dessen Beurteilung und Verwertung man sich jedoch gegenwärtig halten muss, dass es sich um die Lösung eines in der ausgeführten Dichtung vorliegenden Widerspruchs (*διὰ τί Ὀδυσσεὺς τῇ μὲν Πηνελόπῃ ἡλικιάν τε ἤδη ἐχούσῃ καὶ φιλούσῃ αὐτὸν οὐκ ἐδήλωσεν ὃς ἦν, τῷ δὲ Τηλεμάχῳ νέῳ ὄντι καὶ τοῖς οἰκέταις τῷ μὲν συβώτῃ, τῷ δὲ βουκόλῳ ὄντι;*), nicht aber um die Scheidung des Kerns (der Handlung) und der Umkleidung (Ausführungen) handelt.

Thatsache in diesen allgemeinsten Inhalt (καθόλου ἐκκείμενον l. l. b 1) der Odyssee aufgenommen, die keinen Platz darin verdient, und die auch Ar. selber nicht hat berücksichtigen wollen, wenn er im folgenden nur des Hauptthelden Geschick zu berühren für nötig fand, seine Genossen aber, die man eben mit ihm vereinigen wollte, aus dem Spiele liess: αὐτὸς μὲν ἐσώθη. Andrerseits wäre gerade die wichtigste Erkennung, die durch die Freier, seine Gegner, übergangen worden. Das ist unglaublich, zumal wenn man beachtet, wieviel dem Ar. an der Erwähnung der mit dem Umschwung verbundenen Erkennung auch in der abstracten Inhaltsangabe gelegen ist: hat doch in dem voraufgehenden λόγος der Iphigenie nicht nur die Thatsache der Erkennung selbst, sondern auch das Mittel derselben seinen Platz finden müssen, wie das übrigens auch bei der Odyssee durch das Wort αὐτός geschieht: Od. selbst führt sie herbei, nicht etwa der Gang der Handlung.

Verstehen wir also, wie wir m. E. müssen, unter ἀναγνωρίσας τινάς die Erkennung, die den Glückswechsel begleitet, und ist sie die einzig kunstgemässe, so sagt die eigentümliche Weise, in der diese Erkennung bezeichnet ist „ἀναγνωρίσας τινάς“, dass dem Ar. dabei als Gegensatz vorschwebte ἀλλ' οὐ πάντας.

Zugleich lehrt aber der λόγος der Odyssee, indem er mit dem Tode der Freier und der Rettung des Helden die Handlung ihr Ende erreichen lässt, dass die anderen Erkennungen und bes. auch die letzten, durch die das τινάς sich in ein πάντας verwandelt, trotz ihrer Ausführlichkeit dem Ar. ausserhalb der Fabel stehen und darum wegen ihrer Ausführlichkeit bes. fehlerhaft erscheinen mussten.

8. Doch, dass der allbewunderte und auch von Ar. so hoch gestellte Homer nicht wegen dieser oder jener Einzelheit, sondern wegen der Anlage des Ganzen, also in der wichtigsten Beziehung, von unserm ruhig abwägenden Philosophen sollte getadelt sein, diese Annahme wird zunächst nur paradox erscheinen. Denn, wenn noch erst kürzlich Römer seinen geistvollen Aufsatz „über die Homercitate und Homerfragen bei Aristoteles“ (Sitzungsber. der Münch. Akad. ph. hist. Kl. 1884 II. 314) mit den Worten schliessen konnte:

> „das glänzendste Blatt, wodurch Ar. seine Studien über Homer und das homerische Epos verewigt hat, bleiben jene herrlichen Sätze in der Poetik, die den Dichter als den einzigen, als den wahren Musterpoeten feiern“

so gab er damit nur einer weit verbreiteten Anschauung Ausdruck. Hat ja doch auch nur die stillschweigende Annahme, Ar. könne den Homer im grossen und ganzen nicht getadelt haben, es bisher verhindert, dass der Thatbestand, der im Homer vorlag, nach des Philosophen Anschauungen geprüft und beurteilt wurde. Die grosse Zahl der Erkennungen in der Odyssee war jedem bekannt; ihr eigenthümliches Verhältnis zu der Haupthandlung und zu den Aufgaben des Epos zu ermitteln war nicht schwer. Man fürchtete sich aber, und das bezeichnet wohl den Kern des vorliegenden Gegensatzes, den selbstgeschaffenen Strahlenkranz, zu dem man gelegentliche Äusserungen des Stagiriten nur zu gern vereinigt, selbst wieder zu zerstören, und übersah dabei, dass man dem Philosophen selbst bitteres Unrecht that, dem man die Höhe seines Standpunktes nicht liess, und dass man ausserdem die Geschichte fälschte, indem man von der tiefgreifenden Einwirkung der vielberufenen Ὁμηρομάστιγες und von der Verfeinerung, welche die ästhetische Kritik durch die Fülle vorzüglicher Dramen erfahren haben musste, völlig absah, als wäre sie gar nicht vorhanden.

Gewiss hat Römer recht, wenn er sagt: „Bei Homer hat Ar., der sich im Lobe selten in die Regionen des Superlativs versteigt eine Ausnahme gemacht, über Homer allein hat er das schöne Wort geschrieben: θεσπέσιος ἂν φανείη καὶ ταύτῃ Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους.“ Aber, wenn er den Anfang durch gesperrten Druck auszeichnete, warum nicht auch die Schlussworte „neben den andern“, durch die das Lob der Göttlichkeit doch erst sein volles Verständnis erlangt? Damit hätte Römer richtig den Standpunkt des Ar. bezeichnet, der die Fehler, die schweren Fehler an den homerischen Dichtungen nicht übersah, dem sie aber neben allem, was die schöne Literatur sonst bot, doch immer nach ihrem Inhalt, und neben allem, was die Epik bot, auch nach ihrer Form die Bücher der Bücher waren. Denn die Epik — und um diese handelt es sich bei dem Urteile — bot ein gar trauriges Bild. Personen, aber nicht Handlungen, waren allgemein der Gegenstand ihrer Dichtung, und das war in des Ar. Augen eine gründliche Verkehrtheit. (1459 a 37; 1451 a 15—30.) Welch ein Wunder nun, dass Homer zwei so stoffreiche Dichtungen um den Mittelpunkt einer Handlung grup-

piert hatte, und dass ihm dies sogar bei dem trojanischen Kriege gelungen war! Ja, hier hatte sich sein Kunstverständnis im glänzendsten Lichte gezeigt. Anfang und Ende in ursächlichem Zusammenhange hatte jener Krieg auch in seinem historischen Verlaufe: aber seinen Gang verfolgend wäre die Dichtung zu gross und unübersichtlich geworden. Was that Homer also? Er wählte einen einzelnen Teil des gewaltigen Stoffes, nämlich den Zorn des Peliden, aus, bei dem Anfang und Ende sachlich nahe bei, zeitlich weit genug von einander lagen, und schaltete nun mit dichterischer Freiheit ein, was ihm von den Ereignissen um Ilion preiswert erschien. Damit war natürlich keine Einheit hergestellt,[1]) aber angesichts der Aufgabe, die er vorfand, den troischen Krieg zu erzählen, zeugte der gefundene Ausweg von einer wunderbaren Tiefe der Einsicht in die Aufgaben und Mittel der Dichtkunst (23 p. 1459 a 16—b 7), und um so wunderbarer däuchte Ar. diese Einsicht, als Homer von allen (erhaltenen) der früheste Dichter war und sonst doch, nach regelrechtem Gange der Entwicklung, das Spätere das Vollkommenere ist, während hier das Umgekehrte stattgefunden. Grund genug, den Homer *θεσπέσιος* zu nennen, aber immer nur *θεσπέσιος παρὰ τοὺς ἄλλους*.

Ar. lobt und, wenn auch nicht gern im Superlativ, so lobt er doch überhaupt gern. Das hinderte den grossen Mann, der eben darin seine Grösse bewährte, aber nicht, auch die Fehler an dem Gelobten zu sehen, und ebenso wenig, den Tadel anderer zu beachten. Nun war Homer von Anfang an, wie der Vielbewunderte, so auch der Vielbekämpfte gewesen. Seine Dichtungen standen im Mittelpunkte des geistigen Lebens: aber eben darum auch im Mittelpunkte feindlich sich bekämpfender Richtungen. Noch hatte die Philosophie nicht gelernt, in der schweren Rüstung der Prosa aufzutreten, noch hüpfte sie in dem leichten Gewande der Rhythmen Homers einher: und schon hatte sie seine Gottesvorstellungen vertrieben und höhere, würdigere an ihre Stelle gesetzt. Wie aber hier, so war es auf allen Gebieten des geistigen Lebens vorwärts gegangen und nicht zum mindesten auf dem der Dichtkunst. Mit neuen, nie gehörten Weisen rührten die Sänger die Herzen des Volkes; eine neue, zum Himmel ziehende und zum Himmel tragende Sprache schufen sie sich: und die Zeitgenossen, die alle diese Fortschritte mit Entzücken erlebten, sollten nicht Vergleiche mit dem ihnen überall gegenwärtigen Homer angestellt haben und bei aller Anerkennung für ihn sich nicht ihrer Besonderheiten und ihrer Vorzüge bewusst geworden sein, die Dichter sich nicht oft dreist über ihn gestellt haben? Es gehörte die einfältige Grösse eines Aeschylus, dem all sein Dichten nur ein Dienst am Vaterlande und ein kleiner im Vergleiche zu dem Dienste mit dem Schwerte war, dazu, seine Dichtungen als Brosamen von der reich besetzten Tafel des Homer zu bezeichnen, dessen sittlich hohen Wert anzuerkennen und anerkannt zu sehen ihm Bedürfnis war. Die anderen aber wollten als Dichter gelten und suchten in der Kunst ihren Ruhm und waren von solcher Bescheidenheit sicher fern.

Wir gehen näher auf den Punkt ein, der uns vorhin beschäftigte. Das Drama war erschienen: mit Staunen wurde man sich der grösseren Wirkungen bewusst, die durch diese neue Form im Vergleich zu denen des Epos zu erreichen waren, und ihr wandte sich darum die ganze Schar der Dichter und Dichterlinge zu. (4 p. 1449 a 2—6) Schnell vervollkomnete sich die Kunst, immer neue Mittel findend, die alten immer besser gebrauchend. Hauptmittel nun, die Seelen der Zuhörer zu spannen und zu erschüttern, waren die Peripetie und Erkennung geworden. Aristoteles, der „sparsame Lober", lobt die Tragoeden doch noch stärker als den Homer, wenn er von ihnen sagt: *ἐν περιπετείαις στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς*. (18 p. 1456 a 19) Wie hoch aber die Ausbildung der Erkennung getrieben war, das lehrt schon die Ausführlichkeit, mit der Ar. auf die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Gestaltung eingeht, um sie gegen einander abzuwägen. (Cap. 10, 11 p. 1452 a 12—b 8; 14 p. 1453 b 11—1454 a 13.) Wie musste da dem Geschlechte jener Tage Homer mit seinen Erkennungen teils armselig, teils ungeschickt vorkommen! Gewiss: Homer blieb trotzdem der göttliche: seine Gedichte hatten des ewig Bewunderungswerten zu viel und waren zu fest mit seines Volkes Fühlen verwachsen. Aber zu meinen, dass gerade seine künstlerischen Schwächen nicht als Schwächen von den Griechen empfunden wurden, heisst das kunstsinnigste Volk, das in heissem Bemühen nach immer reineren Formen für seine Kunstwerke rang und nicht müde wurde zu betrachten, zu wägen und zu prüfen, heisst dieses selbe Volk für blind denjenigen Kunstwerken

[1]) *ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις* heisst es von Ilias und Odyssee 26 p. 1462 b 11.

gegenüber erklären, die seiner Beschäftigungen wichtigster Gegenstand waren. Oder glaubt man gar, dass die beissende Kritik, die die verwandelten Gefährten des Odysseus die weinenden Ferkelchen der Kirke nannte, vor den Kunstfehlern im engeren Sinne halt gemacht habe? Nein! Zoilus müsste wahrlich sein Handwerk schlecht verstanden haben, wenn er seinen Tadel auf die Anlässe, die Homer an sich bot, beschränkt, die Vergleichung mit anderen verschmäht hätte. Ar. suchte nun zwar, das bezeugen die kümmerlichen Reste seiner „homerischen Fragen", den Dichter zu verteidigen und zu entschuldigen, aber auch hier musste das Wort gelten: amicus Plato, magis amica veritas. Und Wahrheit war ihm eben seine Theorie. Doch genug. Ich denke: dass Ar. die Überfülle der Erkennungen tadeln konnte und tadeln musste, und dass, wenn er tadelte, er zugleich dem Tadel anderer Worte lieh, nicht nur ganz persönliche Ansichten aussprach, dass ferner ein solches Urteil, von einer Autorität wie Ar. ausgesprochen, fort und fort weiterwirken musste, und dass darum — wenigstens zunächst inbezug auf die Verflechtungen der Odyssee — der Unterschied unserer, gegen ihre Fehler blinden Betrachtungsweise und der antiken als ein beträchtlicher anzuerkennen ist, das wird nicht weiter in Zweifel gezogen werden und die bezügliche Behauptung der Einleitung, die anfänglich wohl sehr gewagt erschien, sich schon als eine teilweise notwendige erwiesen haben. Wir haben ja freilich gerade bei Homer eine sehr gewichtige Entschuldigung. Unsere Homerkritik geht vornehmlich von der Erwägung des pragmatischen Zusammenhangs aus; und gewöhnt daran, eine Mehrheit von Verfassern vorauszusetzen, sind wir gleich bereit, alles uns Missfällige einem Bearbeiter zuzuweisen. So sind für uns die Grenzen des echten Homer fortwährend fliessende, und, während wir dem Gedankenbilde seiner Urgestalt nachhingen, sind wir gegen den wirklichen Homer verhältnissmässig stumpf geworden, haben es verlernt den Bestand, wie er ist, als ein ästhetisches Ganzes aufzunehmen; wofür weiterhin noch mehr Beweise gegeben werden sollen.

9. Wir kehren nunmehr zu dem Gegenstande unserer Untersuchung, zu der Artenreihe, zurück, um die Gewissheit reicher, dass die Verflechtung der Odyssee eine fehlerhafte ist, und dass die Worte, die das *πεπλεγμένον* der Odyssee begründen sollen „*ἀναγνώρισις γὰρ διόλου*", gerade das Fehlerhafte an ihr bezeichnen. Ist dem aber so, dann ist es auch unanfechtbar, was ohnehin schon wahrscheinlich war, dass die *τραγῳδία πεπλεγμένη* des 18. Cap. wegen der jene Begründung fast wiederholenden Definition „*ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις*" gleichfalls eine fehlerhafte Form der Dichtung bezeichnet. Ebenfalls und auch in derselben Weise fehlerhaft war aber das *τερατῶδες* gewesen. Wir sehen also, dass beide Arten — was bisher den Erklärern unglaublich erschien — auf das vollkommenste zusammenpassen, eine die andere mit logischer Notwendigkeit fordert.

Versuchen wir denn, ob sich die Erklärung des 18. Cap. nunmehr nicht weiter fördern lässt. Die betr. Stelle lautet jetzt: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη. ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς, τὸ δὲ τερατῶδες, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου.*

Auf ein starkes Hervortreten einzelner Teile schienen uns von vornherein auch die Bezeichnungen *παθητική* und *ἠθική* zu deuten. Die Zusammenordnung mit der ersten und der vierten Art macht nicht nur diese Annahme notwendig, sondern zugleich auch die andere, dass dies Hervortreten ein fehlerhaftes war. Dass dem aber in der That so gewesen, lässt sich nunmehr durch allgemeine Erwägungen wahrscheinlich machen.

Τῶν παθημάτων καθαρτική soll die Tragoedie sein, die lustvolle Entladung der erregten Affecte herbeiführen, indem sie den Zuschauer in den vorgeführten Ereignissen das Walten einer höheren Gerechtigkeit erkennen und ihn sich willig in die auch ihn umfassende Weltordnung ergeben lässt[1]): diesen Zweck verleugnet offenbar die *παθητική*, deren Namen ja deutlich darauf hinweist, dass die *πάθη*, die Seele des Hörers belastend, bestehen bleiben, ihn aus dem Theater heim begleiten.

Dass ferner die Charaktere, die *ἤθη*, nicht vom Dichter zur Hauptsache gemacht werden dürfen, hat Ar. in vielfachen Wendungen (6 p. 1450 a 19—b 3) bewiesen, so vielfachen, dass daraus allein auch die Häufigkeit und Wohlgelittenheit derartig fehlerhafter Dichtungen zur Genüge hervorgeht: wie aber sollten diese anders bezeichnet sein als durch *ἠθική*?

---

[1]) Über den hier gegen Bernays hervortretenden teilweisen Widerspruch verweise ich auf meine Abhandlung „de doctrinae artium Aristotelicae principiis" (Berlin, Mayer und Müller) p. 27, 34—41.

Doch, wenn nun auch dies alles zugestanden, wenn auch ferner zunächst zugegebeu wird, dass die pathetische Art sich auf das Übermass der *διάνοια* gründe, wenn dadurch auch weiter die volle innere Einheit der hier genannten Arten ausser Frage gestellt, die Beziehung, die der einleitende Satz zwischen Arten und Teilen setzt, bekräftigt und damit unsere Voraussetzungen aus Cap. 6 bestätigt werden: Ein klaffender Widerspruch zwischeu unseren Annahmen und dem einleitenden Sätzchen mit seiner Hinweisung auf die Teile einerseits und der überlieferten Artenreihe andererseits bleibt immer noch bestehen. So und so mussten wir sechs Arten erwarten, und vier werden nur aufgezählt. Wie ist dieser Widerspruch in natürlicher, ungezwungener Weise zu lösen? Offenbar nur durch die Annahme, dass ursprünglich sechs Arten genannt und ebensoviel entsprechend angekündigt waren, dass dann aber durch Nachlässigkeit eines Schreibers zwei verloren gingen und, die Übereinstimmung herzustellen, die Sechs des einleitenden Satzes in eine Vier geändert wurde.[1]) Welche Arten nun ausgefallen sind, ist nach dem Voraufgehenden selbstverständlich: die, in welcher die *λέξις*, der sprachliche Ausdruck und sein Wohllaut, und die, in welcher der Reiz der Musik den Dichter zu übermässiger Bevorzugung geführt hatte. Welchen Namen die erstere thatsächlich bei Ar. geführt hat, vermag ich nicht zu sagen; und diejenigen aufzuführen, die er ihr hätte geben können, hat keinen Zweck. Vertreter dieser Gattung war aber gewiss der *καλλιεπὴς Ἀγάθων*, wie ihn die Thesmophoriazusen schildern (v. 53):

κάμπτει δὲ νέας ἁψῖδας ἐπῶν,
τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ,
καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει
καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλει
καὶ χοανεύει.

Vertreter der anderen Gattung waren Phrynichus und seine Zeitgenossen und Schüler: *διὰ τί οἱ περὶ Φρυνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων;* (Ar. Probl. XIX, 31 p. 920, 11.) Dass es des Aeschylus grosses Verdienst war den Chor beschränkt, den Dialog zur Hauptsache gemacht zu haben, wussten wir auch sonst; aus dieser Notiz ersehen wir, welche übermässig grosse Bedeutung er in den ältesten Zeiten hatte. Genannt aber wurde diese Gattung nicht mit einem von *μέλος* abgeleiteten Namen, sondern die enge Verbindung von Musik und Tanz hatte die Veranlassung gegeben die Dichter *ὀρχησταί*, die Art selbst natürlich *ὀρχηστική* zu nennen. Athen. I p. 22: *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις Πρατίνας Κρατῖνος Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ . . . τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ.* Ar. Poet. 4 p. 1449 a 21: *τὸ μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τό σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.* Die Stelle zeigt zugleich, wie sehr das Tanzmässige die ganze Dichtung beherrschte. Sogar der Dialog bewegte sich in dem tanzförmigen Rhythmus des trochäischen Tetrameters.

Man sieht, eine wie wohlgefugte Reihe diese sechs Arten bilden. Zweifel an ihrer Richtigkeit könnten, soweit ich sehe, jetzt nur noch zwei Dinge erregen. Erstens: Arten der Tragoedie werden angekündigt, und doch tritt nirgends bei der hier construierten Artenreihe etwas specifisch Tragisches hervor, selbst da nicht, wo es doch sein müsste, bei dem Mythus, der ja obenein nicht schlechtweg, sondern in seinen Teilen genannt wird. Zu diesen gehört aber in der Tragoedie neben Erkennung und Peripetie auch das *πάθος*, die leidvolle That: und doch soll von einem Übermass dieses Teils gar nicht die Rede sein? Es muss darauf erwidert werden, dass Ar., der ja nicht erst von Drama überhaupt und dann von der Tragoedie handelt, sondern an dem Besonderen, der Tragoedie, zugleich das allgemein gültige Dramatische darlegt, dass Ar., sage ich, häufig von der Tragoedie spricht, wo er an sich ebensogut vom Drama sprechen könnte und streng genommen müsste. So gleich bei der Herleitung der beregten sechs Teile. Sie gehören dem Drama überhaupt an, und werden doch als Teile der Tragoedie hingestellt (1449 b 31; 1450 a 8): *ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ.* Von der Fabel wiederum wird seitenlang ganz im allgemeinen gehandelt, ehe von den eigentüm-

[1]) Der Fehler muss allerdings schon sehr alt sein. da auch die griech. Handschriften des Averroes nur von vier Arten sprachen. Er hat auch — was für die Geschichte der Tradition der Poetik nicht unwesentlich erscheint — im 24. Cap. eine mit der heute vorhandenen fast genau übereinstimmende Verderbnis vor sich gehabt.

lichen Bestandteilen der tragischen Handlung die Rede ist; dort schon wird von Erkennung und Peripetie, hier aber erst von der leidvollen That und doch dort wie hier von ihnen als Teilen der Tragoedie gesprochen. Der Satz (1450 b 23, 24): *κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν*, der ebensogut von der Komoedie gilt, ist der Ausgangspunkt der Darstellung. Wenn also auch von Tragoedienarten im Cap. 18 gesprochen wird, weder dies noch der Hinweis auf die aufgezählten 6 Teile macht es notwendig an specifisch tragische Arten zu denken.[1])

Auch der thatsächliche Bestand der Literatur gab Ar. keine Veranlassung der an sich möglichen Form, welche auf der Fülle leidvoller Thaten beruhte, zu gedenken. Bei uns konnte wohl einmal H. Sachs die Tragoedie als ein Schauspiel erklären, in dem viele totgeschlagen werden; dem Sinne der Griechen lag diese Verirrung völlig fern. Ja, so fremd waren sie aller Strenge und Herbigkeit, dass Ar. klagt, ihre Verzärtelung zwänge den Dichter von der schönsten Form des Mythus, nach der der Gute durch einen einzelnen Fehltritt in Unglück stürzt, abzugehen und nur den Bösen Unglück, den Guten aber endliches Glück zu verleihen (Cap. 13 p. 1453 a 12—39), und diese fehlerhafte Form hatte sogar in der Kunstlehre ihre Vertreter (l. l. 13 und 31) gefunden.

Übrigens waren auch Peripetie und Erkennung in keiner Tragoedie zu übermässiger Anwendung gekommen: und so auffallend das zuerst ist, so natürlich ist es bei näherer Überlegung. Erkennungsscenen nach dem Glückswechsel z. B., die in der Erzählung erträglich sind, wären auf der Bühne unmöglich gewesen; ihre Wiederholung aber hätte wie die der Peripetie geradezu komisch gewirkt: wenn also Ar. trotzdem hier bei der Tragoedie die verflochtene Art genannt und definiert hat, statt zu sagen, dass es keine entsprechende Tragoedie gab, so geschah das offenbar im Hinblicke auf das Epos und auf die Komoedie (s. Anm.), deren Arten hier gleich mit umfasst werden sollten.

Ein zweites Bedenken könnte das sein, ob derartig fehlerhaft Arten wie unsere sechs als *εἴδη* bezeichnet werden dürfen, da dieser Name doch an das Vollkommene, dem Begriffe Entsprechende, erinnere. Hatte aber selbst Plato die Unterarten des Fehlerhaften z. B. der fehlerhaften Staatsverfassungen mit *εἴδη* bezeichnet (Rep. VIII, 544 A), so war Ar. natürlich in der Verwendung des Wortes noch weniger beschränkt; er gebraucht es ganz gewöhnlich von den Gattungen des Missgebildeten.

10. Als naheliegend, ja als selbstverständlich wurde oben die Beziehung der pathetischen Art auf die *διάνοια* bezeichnet. Es durfte das geschehen, weil es unserer heutigen Anschauung entspricht und diese hier mit der des Ar. übereinstimmt.

Die pathetische Gattung nämlich umfasst alle die Producte jener überaus zahlreichen Dichter der Rührung und der Liebe, der Sentenz und der Tendenz, der Philosophie und der Humanität, um Th. Mommsens Ausdruck zu gebrauchen, welche im Besitze aller der dialektischen Mittel, die die Sophistik entwickelt hatte, und welche mehr Redner als Dichter die dichterischen Schönheiten in den früheren Bearbeitungen der überkommenen Stoffe nach des vielbewunderten Euripides Vorgang durch die „zeitgemässe" Reflexion über die mannigfachen zu Grunde liegenden Verhältnisse zu ersetzen suchten. — Diese Declamationen als pathetische zu bezeichnen sind wir längst ebenso gewöhnt, als es uns geläufig ist, die Mängel dieser Dichtung auf das Übermass der Reflexion, auf das Vorwiegen des Rednerischen zurückzuführen.

In eben demselben Umstande muss aber auch Ar. den Fehler dieser litterarischen Richtung gesehen haben. Denn die Zwecke der *διάνοια*, deren Überschätzung hier ja vorliegen soll, sind im Drama nach der Poetik folgende: *ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι, ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι.* (Cap. 19 p. 1456 a 36.) Es sind hier drei

---

[1]) Diese 6 Teile kehrten auch in der Komoedie wieder und waren auch hier notwendig die Ausgangspunkte für die Anweisungen des Ar. Da nun ein jeder Teil seinen Beitrag znr Erreichung der Absicht der Komoedie lieferte, so war auch hier die Bevorzugung einzelner Teile und eine darauf gegründete Einteilung möglich, womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass gerade diese Einteilung und keine andere zu vorzugsweiser Anwendung gekommen ist.

Gruppen von Aufgaben unterschieden, deren eine, τὸ πάθη παρασκευάζειν, unmittelbar und unzweideutig auf die Entstehung der τραγῳδία παθητική aus ihr hinweist. Aber auch μέγεθος und μικρότης dienen nur der Erregung der πάθη. Sie thun dies schon bei sittlich Gleichgiltigem, wo sie die πάθη des Staunens oder der Geringschätzung hervorrufen. Vor allem aber kommt die Verwendung der αὔξησις und μείωσις bei Darlegung der Charaktere, ihres allgemeinen sittlichen Bewusstseins und der augenblicklichen Veranlassungen des Handelns in betracht. Welch ein Unterschied ist es da, wie der einzelne die Gefahr, den Ruhm, das Wohlgefallen der Menschen und Götter an seinem Handeln schätzt! Wie mannigfach sind die Ausdrucksweisen allein innerhalb dieser beiden Richtungen nach Charakter und Situation, und wieviel Handhaben bieten sich beiden Parteien, dem Feigen wie dem Mutigen, dem Ehrliebenden wie dem Ehrlosen, durch die Art der Betrachtung, durch die Wahl der Ausdrücke das Mitgefühl, die Zustimmung, den lauten Beifall der Menge zu erzwingen!

Was aber hat der dritte und doch wohl nicht zufällig an erster Stelle genannte Bestandteil der διάνοια, das δεικνύναι καὶ λύειν, mit der Erregung der πάθη zu thun? Gewiss giebt es auch im Drama Anlässe zu affectlosen Erwägungen. Der Handelnde hat nicht nur zu fragen, was geschehen werde; er muss auch wissen: was ist geschehen? was liegt vor? Aber die Dichter vermeiden es solche Betrachtungen der kühlen Logik weit auszuführen. Muss es dennoch geschehen, so würzen sie die Stellen durch den Reichtum der Darstellung. Noch lieber aber zeigen sie — und damit ist die ἀπόδειξις bereits ein Mittel zur Hervorbringung der πάθη geworden — die Erregung des Redenden gegenüber dem Geschehenen, oder sie haben für das Resultat des ἀποδεικνύναι καὶ λύειν unser Interesse erregt. Ja, oft concentrirt sich alle Spannung auf diesen einen Punkt. Denn vor allem fällt der Gegenstand ins Gewicht, um den sich Beweis und Widerlegung doch fast ausschliesslich drehen: das ist die Frage nach dem, was recht, was gut, was nützlich ist. Alles sittliche Handeln beruht aber auf der Unterwerfung der natürlichen Triebe (πάθη) unter das Gesetz der Vernunft. Das vernunftgemässe Handeln findet unsern Beifall, aber auch die Geltendmachung der πάθη findet in uns ὁμοιοπαθεῖς (Gleichgestimmte), und das um so mehr, als die Erfüllung des Sittengesetzes uns allen schwer wird, wir also eine natürliche Neigung haben dem πάθος den Sieg über den λόγος zu gönnen. Dieser Widerspruch von Neigung und Gesetz gebiert ja, um mit Kant zu reden, die Dialektik unserer Sinnlichkeit: und diese wird um so mächtiger, je dunkler und verworrener sich unserm Auge der metaphysische Grund und Boden darstellt, auf dem doch allein — damals wie heute — die Sittlichkeit erwachsen kann. Und, wenn nun der antike Mensch sein Verhalten an seinen Vorstellungen von den Göttern mass: vor welchen Widersprüchen stand er da! War nicht jedes Schändliche, obwohl es die Götter verboten, von ihnen selbst begangen, Ehebruch, Meineid, Vatermord? Begünstigten sie es nicht oft? Und, frevelte der nicht, der ihren Verlockungen Trotz bot?

οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
τάδ' ἐστὶ κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν. Eur. Hipp. 474.

Welch eine unendliche Fülle von Mitteln ergiebt sich allein aus diesem letzten Gesichtspunkte, um auf dem Gebiete der Betrachtung pathetisch zu wirken, das an sich schon am meisten zur Erregung der πάθη geeignet ist. Dazu kommt nun noch, dass diese Mittel oft von Dichtern angewendet wurden, die darauf ausgingen, auch für die Unsittlichkeit des Helden unseren Beifall zu gewinnen, seine unsittlichen Maximen zu rechtfertigen, also recht eigentlich dem πάθος im Drama und in unseren Herzen zum Siege zu verhelfen.

Die gefährlichste Waffe in der Hand der Dichter war dabei[1]) die Sentenz, die γνώμη: ἔστω δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι περὶ τῶν καθ' ἕκαστον οἷον ποῖός τις Ἰφικράτης ἀλλὰ καθόλου, καὶ οὐ περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ καὶ αἱρετὰ ἢ φευκτά ἐστι πρὸς τὸ πράττειν. (Rhet. II, 24 p. 1394 a 21.) Die γνώμη geht also auschliesslich auf das, was wir als das vornehmste Gebiet des δεικνύναι καὶ λύειν erkannten und unterstützt dies, insofern sie die Voraussetzungen des Beweises liefert. Ihre pathetische Kraft liegt aber vornehmlich in folgendem: bei der in jedem aus Trägheit und Eitelkeit vorhandenen Neigung seine vereinzelten Erfahrungen nicht als vereinzelte gelten zu lassen, sondern für sie allgemeine Gültigkeit in Anspruch zu nehmen und sich durch sie im Urteilen und Handeln bestimmen zu lassen — bei dieser Neigung hat es die γνώμη ausserordentlich leicht für ihre halben Wahrheiten den Beifall zu gewinnen, der

[1]) 6 p. 1450 a 6: λέγω διάνοιαν, ἐν ὅσοις . . . ἀπαφαίνονται γνωμην.

nur der ganzen zukommen sollte, und so die Herzen zu berücken. Rh. II, 21 p. 1395 a 32: *ἔχουσι δ' εἰς τοὺς λόγους βοήθειαν μεγάλην μίαν μὲν διὰ τὴν φορτικότητα τῶν ἀκροατῶν· χαίρουσι γαρ, ἐάν τις καθόλου λέγων ἐπιτύχῃ τῶν δοξῶν ἃς ἐκεῖνοι κατὰ μέρος ἔχουσιν. ἡ μὲν γὰρ γνώμη, ὥσπερ εἴρηται, ἀπόφανσις καθόλου ἐστίν, χαίρουσι δὲ καθόλου λεγομένου ὃ κατὰ μέρος προϋπολαμβάνοντες τυγχάνουσιν.* Als Beispiel dazu führt er dann an, dass, wenn jemand schlechte Nachbarn oder ungeratene Kinder habe, er mit Beifall den Redner hört, der behauptet, dass es nichts Lästigeres gebe als Nachbar, nichts Jammervolleres als Vater zu sein.

Welche Gewalt nun der pathetische Redner über den Hörer gewinnt, das spricht Ar. in Worten aus, die heute, im Zeitalter der Volksversammlungen, wohl keinen Wiederspruch finden dürften. Rhet. III, 7 p. 1408 a 23: *συνομοιοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κἂν μηθὲν λέγῃ. διὸ πολλοὶ καταπλήττοντες τοὺς ἀκροατὰς θορυβοῦνται.*[1]) Der Lohn des Beifalls also, nach dem die Dichter so sehr geizten, war sicher und verhältnismässig leicht durch pathetische Gestaltung der Reden zu gewinnen: wie gross war da die Versuchung den keuschen Gebrauch der *διάνοια* zu verlassen, sie ihrer dienenden Stellung, die sie gegenüber der Handlung und den Charakteren einnahm, zu entbinden und zur Herrscherin zu machen!

11. So hat denn jeder Teil seine Art und jede Art ihren Teil, und gerade die pathetische Art musste, nun sie nicht mehr auf den Unterteil der Fabel, die leidvolle That, sondern auf einen unmittelbaren Teil der Tragoedie bezogen wurde, wie es der einleitende Satz verlangte, das Siegel auf die in ihm geforderte Zusammengehörigkeit von Art und Teil drücken und, da auch sie auf einem Übermasse beruhte, die entsprechenden Voraussetzungen aus Cap. 6 bestätigen. Es wird nichtsdestoweniger, da es sich um einen Kampf gegen lang bestehende Vorurteile handelt und auch bedeutende Männer dieselben geteilt haben, gut sein, noch auf eine anderweite Bestätigung der hier vorgetragenen Ansichten hinzuweisen. Und zwar wird sie uns Ar. selbst bieten, wenn wir die letzte, noch übrig bleibende Frage bez. der Textesgestaltung zu beantworten suchen, nämlich die nach dem Zusammenhange, in welchem die Stelle von den Arten ursprünglich gestanden hat: denn, dass sie in die Ausführungen über Schürzung und Lösung nicht gehört, ist klar. Ein anderer Ort, der sie als notwendige Ergänzung forderte, findet sich freilich auch nicht; das darf jedoch bei dem zerrütteten Zustande der Überlieferung nicht wunder nehmen. Ihrem Inhalte nach, der die Bekanntschaft mit den Eigentümlichkeiten aller Teile voraussetzt, gehört sie ans Ende der Lehre der Tragoedie. Dass sie sich auch dort nicht ohne weiteres anfügen lässt, liegt daran, dass ihr der Anfang fehlt: denn, dass die Auseinandersetzung über die Arten so, wie sie hier vorliegt, ohne eine voraufgehende allgemeine Bemerkung, nicht beginnen konnte, ist an sich klar. Es wird ausserdem durch die ersten Worte bestätigt, die nicht *εἴδη δὲ τραγῳδίας* lauten und damit die *εἴδη* als das Neue, von dem die Rede sein soll, bezeichnen, sondern *τραγῳδίας δὲ εἴδη*: wonach von den *εἴδη* im allgemeinen schon gesprochen sein muss, da hier das Besondere, die Arten der **Tragoedie**, als das Neue angekündigt wird, von dem gehandelt werden soll und gehandelt wird.

Welches nun der Inhalt des einleitenden Satzes gewesen ist, das ist durch die bisherigen Entwickelungen im allgemeinen gegeben. Es muss davon gesprochen sein, dass durch das starke Hervortreten einzelner Bestandteile Unterarten der einzelnen Dichtungsarten oder überhaupt der einzelnen Kunstformen entstehen.

Diese Annahme wird bestätigt durch die auf die erklärte Stelle unmittelbar folgenden Sätze, die, weil sie die Folgerung bekräftigen, natürlich auch die Voraussetzung bewahrheiten, auf der jene beruht: *μάλιστα μὲν οὖν*, so heisst es da (p. 1456 a 2), *ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἑκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.* „In erster Reihe nun muss man versuchen alles zu vereinigen; wenn das nicht möglich, dann doch das meiste und wichtigste, zumal bei der heute üblichen, nach Fehlern spürenden Beurteilung, der sich die Dichter ausgesetzt sehen. Denn, da ein jeder Teil seinen Meister gefunden hat, verlangen sie von dem einzelnen, dass er den eigentümlichen Vorzug eines jeden noch übertreffe.“

---

[1]) So muss statt des gar nicht in den Zusammenhang passenden *καταπλήττουσι — θορυβοῦντες* gelesen werden. Vgl. übrigens Rhet. I, 2 p. 1356 b 29.

Der erste Satz giebt sich durch die Anknüpfung mit μὲν οὖν als die Ausführung eines vorher angeregten Gedankens zu erkennen. Wenn es nun in ihm den Dichtern zur Pflicht gemacht wird, in erster Reihe nach der Vereinigung aller Vorzüge, und, wenn das nicht möglich, dann doch nach der Vereinigung der meisten und wichtigsten zu streben, so wird vorher wohl von einem Verfahren die Rede gewesen sein, das, solcher Pflicht sich nicht bewusst, nur mit einzelnen und nicht immer den wertvollsten Vorzügen die Dichtungen zu schmücken sich bestrebt hatte, von dem Verfahren also, aus dem wir hier die Artenreihe zu entwickeln versucht haben.

Eine noch ausdrücklichere Bestätigung finden die vorgetragenen Ansichten durch die Worte γεγονότων καθ᾽ ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν im zweiten Satze: dieselben erhärten aus mehrfachen Gründen, dass in den vorher genannten Arten nicht etwa, wie man bisher, weil Ilias und Odyssee pathetisch und ethisch hiessen, gemeint hatte, der betr. Tragoedienteil eine kunstgerechte, sondern vielmehr, dass er eine fehlerhafte Anwendung gefunden hat. Gesetzt nämlich, es wäre das Auszeichnende dieser Arten gewesen, dass sie je einen Tragoedienteil in besonderer Vollendung gezeigt hätten, so hätte einmal Ar. wenige Zeilen später in einer sich daran knüpfenden Ausführung auf das thatsächliche Vorhandensein von guten Bearbeitungen der einzelnen Teile nicht in einer Art hinweisen können, als ob davon noch gar nicht die Rede gewesen sei. Er hätte naturgemäss in Anknüpfung an das Vorhergehende etwa gesagt: ὑποδειξάντων γὰρ ἐκείνων, πῶς δεῖ τὰ μέρη ἀπεργάζεσθαι, nicht aber γεγονότων γὰρ ἀγαθῶν ποιητῶν mit nachdrücklicher Vorausstellung des γεγονότων: „da es thatsächlich gab.“ Zweitens aber macht wie die Form, die der auszudrückende Gedanke gefunden hätte, so die Stelle, die die Worte in dem Aufbau des Beweises einnehmen, die Annahme unmöglich, dass vorher von guten Bearbeitungen der einzelnen Teile gesprochen sei. Denn, lassen wir diese Annahme gelten, so schliesst sich an die jetzt vorausgesetzte Reihe guter Arten der Satz „μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν“ eng und unmittelbar an. Seine Forderung erscheint so als eine selbstverständliche. Nichtsdestoweniger will sie Ar. durch einen Hinweis auf einen neuen, ausserhalb des bisherigen Gedankenganges liegenden Grund (ἄλλως τε καὶ ὡς) noch eindringlicher machen. Da darf dieser neue Grund zu seiner weiteren Voraussetzung natürlich nicht einen Grund haben, der nur den an erster Stelle genannten lediglich wiederholt: das würden aber die Worte γεγονότων καθ᾽ ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν gegenüber der eben vorausgesetzten Artenreihe thun. Demnach folgt bei dem vorliegenden Zusammenhange aus jenen Worten, dass vorher von fehlerhaften Bearbeitungen der einzelnen Teile die Rede war, und das m. E. mit unzweifelhafter Gewissheit.

Dann hat auch erst die ganze Erörterung über die Arten ihren wohlberechneten Zusammenhang. Ausgegangen war von der Thatsache, dass viele Dichter einen Teil bevorzugten, andere vernachlässigten: welche Missbildungen sich daraus auf dem Gebiete der Tragoedie ergaben, wird dann im einzelnen aufgezählt. Ganz naturgemäss schliesst sich daran die Mahnung, womöglich nach einer Vereinigung aller Schönheiten zu streben. Unterstützt wird diese Mahnung durch die Erinnerung an die zeitgenössische, überfeine Kritik, die die vereinzelten, durchaus gelungenen Bearbeitungen der verschiedenen Teile zu dem Massstabe machte, den sie in völliger Verkennung des Möglichen an jedes neue Werk legte.

War es schliesslich bei den bisherigen Erklärungen immer drückend empfunden, dass man weder die Ausführungen über die εἴδη mit dem voraufgehenden und nachfolgenden Satze, noch diese beiden wie auch die εἴδη selbst mit den Erörterungen über Schürzung und Lösung, innerhalb deren sie stehen, in Zusammenhang bringen konnte, und musste man also annehmen, das mehrere Sätze von ihrer ursprünglichen Stelle gerückt waren und sich hier durch einen wunderlichen Zufall getroffen hatten, so ist jetzt, da ein fester Zusammenhang zwischen allen Teilen des die Auseinandersetzungen über Lösung und Schürzung unterbrechenden Eindringlings erkannt ist, nur die Versetzung eines einzigen Stückes anzunehmen nötig, und die konnte natürlich leicht genug stattfinden.

12. Wir kommen zu einer weiteren Aufgabe, die uns durch die Erklärung unserer Stelle gegeben ist: das ist die Erläuterung der für die einzelnen Arten genannten Beispiele. Wir sehen uns bei Lösung dieser Aufgabe freilich eigenartigen Schwierigkeiten gegenüber.

Über den Inhalt der Phthierinnen wissen wir gar nichts. Peleustragoedien gab es zwei und eine (ὁ Πηλεύς) wird hier nur aufgeführt: welche war gemeint?

Welcher Stoff ferner ist mit *οἱ Αἴαντες* bezeichnet? der des rasenden oder der des locrischen Ajax oder beider? Bei den Ixiontragoedien ist eine solche Verschiedenheit des Stoffes freilich nicht möglich; aber man würde andrerseits doch fehlgehen, wenn man nun glaubte, dass alle Ixiontragoedien pathetische gewesen seien. Die eine der drei, von denen wir wissen, die des Aeschylus, war es sicher nicht. Der Charakter seiner Kunst spricht dagegen, dass er diesen Stoff in pathetischem Sinne bearbeitet habe, und die Vita Aeschyli, der sicheres Urteil niemand absprechen wird, bestätigt diese Annahme durch das, was sie über das Pathetische bei Aeschylus bemerkt: *γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ (πολλὰ ἂν εὑρεθείη).* Und dazu im Voraufgehenden *μόνον ζηλοῖ τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τοῦτο τὸ μέρος μεγαλοπρεπές τε καὶ ἡρωικόν, τὸ δὲ πανοῦργον κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος.* So hätte der Verfasser der Vita unmöglich sprechen können, wenn ein einzelnes Stück vollständig aus der Reihe der übrigen heraustrat und die Richtung, die dem Aeschylus sonst fremd ist, in so hohem Masse zeigte, dass es als ein klassisches Beispiel dafür gelten konnte.

Wie sollen wir das nun erklären, dass von vier Beispielen drei durch die ungenaue Citirweise des Ar. für uns unbrauchbar werden, und dass uns dies bei einem Schriftsteller widerfährt, der sonst ein Muster von Correctheit ist? Ich muss gestehen, dass ich für dies Rätsel keine andere Lösung weiss als die, dass das theoretisirende Buch *περὶ ποιητικῆς* zur stillschweigenden Voraussetzung das historische *περὶ ποιητῶν* hat. Wir werden freilich zugeben müssen, dass in diesem Werke nicht nur die beiden Ixiontragoedien, die wir zur pathetischen Art rechnen möchten, sondern auch die des Aeschylus und vielleicht noch andere von anderem Charakter besprochen waren. Nichtsdestoweniger kann behauptet werden, dass Ar. seinen Lesern dennoch verständlich war, denn die hier genannten Arten entsprechen den Hauptentwickelungsstufen des griechischen Dramas, und jedermann musste aus einer Geschichte der Dichtkunst, wie sie unzweifelhaft, wenn auch vielleicht nur in Form von Einzeldarstellungen in dem Buche *περὶ ποιητῶν* enthalten war, wissen, dass er die Beispiele zum *ὀρχηστικόν* nur bei den Älteren, zum *τερατῶδες* nur bei Aeschylus, zum *ἠθικόν* nur bei Sophocles, zum *παθητικόν* nur bei Euripides und ihren Zeit- und Gesinnungsgenossen suchen durfte.

Daraus ergiebt sich, dass wir für eine Reconstruction des Inhalts der Beispiele vorzugsweise auf die den ästhetischen Charakter bezeichnenden Gattungsnamen angewiesen sind, durch sie uns bei der Wahl zwischen den verschiedenen Gestaltnngen desselben Stoffes leiten lassen müssen, nicht aber von den Titeln der Tragoedien ausgehen können.

Indem wir uns nun zu den Beispielen der ethischen Tragoedie wenden, versuchen wir zuerst von dieser selbst ein lebendigeres Bild zu erhalten. Ihre Entstehung führten wir eben auf Sophocles[1]) zurück, und, dass die Alten bei aller Anerkennung seines Masshaltens und seiner Fähigkeit, die Stoffe organisch zu gestalten, seine Hauptstärke in der Charakterzeichnung sahen, wir also ein Recht haben anzunehmen, dass er nach dieser Seite hin schulend und Schule bildend gewirkt habe, dafür mögen folgende Stellen der Vita zum Beweise dienen, deren Verfasser zwar selbst wenig Urteil hatte, aber unter seinem Notizenkram auch einige höchst beachtenswerte Urteile anderer bietet. So v. 107 (ed Dind): *ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν*; d. h. Homerische Anmut hat er bei der Charakterzeichnung erreicht durch eingehende Ausführung und zielbewusste Benützung der aus der Situation sich ergebenden Gedanken (was Ar. nennt: *τὰ ἐνόντα λέγειν καὶ τὰ ἁρμόττοντα*). In Übereinstimmung damit heisst es dann wenige Zeilen weiter: *οἶδε . . . ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον. ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν ποιητικῇ δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος.*—Neben dem ausserordentlichen Lobe seiner Fähigkeit für die Charakterzeichnung, dass er es verstände mit einem halben Verse, ja mit einem einzigen Ausdrucke eine Person ganz und gar zu schildern, neben diesem hohen Lobe hinsichtlich des *ἦθος δηλοῦν*, der einen der beiden Aufgaben, die der Verf. der Vita als die wichtigsten in der Dichtkunst hinstellt, spricht das Schweigen über die andere, das *πάθος*, beredt genug. Dasselbe war[2]) so wenig seine

[1]) Unbedingtes Übergewicht hat die Handlung bei ihm ja nur im König Oedipus; in den anderen Dramen fesseln uns neben und vor ihr die Charaktere. Dies ist auch das Urteil Bergks Gr. L - G. I. 834: bei Sophokles erscheint die Darstellung der Charaktere nicht als blosse Zugabe, sondern als der eigentliche Schwerpunkt.

[2]) Das Wort Polemos kenne ich nur durch Welcker. Ein Diogenes ist mir hier nicht zugänglich.

Stärke, so wenig das Treibende seiner Kunst, dass Polemon sagen konnte, er halte die Stellen des Sophocles für die vorzüglicheren, in denen ihm ein Molosserhund geholfen. Sehr beachtenswert ist drittens (v. 37. der Vita) die Bemerkung: (*λέγεται*) *πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν* (d. h. *τῶν ὑποκριτῶν*) *γράψαι τὰ δράματα*. Welch eine Hingabe an das *ἦθος*, wenn Sophokles beim Dichten an seine Schauspieler dachte und ihnen die Rollen „auf den Leib schrieb“![1])

Dem Sophocles fehlte also das *πάθος*, seine Kraft lag im *ἦθος*. Sehen wir, was sich aus einer solchen Gestaltung der Anlagen weiter entwickeln musste. Es ist nur natürlich, dass die Liebe zum *ἦθος* den Dichter solche Charaktere suchen liess, deren Eigenthümlichkeit mehr auf fester sittlicher, vernunftgemässer Gewöhnung (*ἦθος*) beruht, als von den kommenden und gehenden Stimmungen (*πάθη*) abhängig ist. Eine Folge davon ist, dass das Feuer und der lebhafte Gang, dessen die Tragoedie doch einmal nicht entbehren kann, aus der über das gewöhnliche Menschenmass hinausragenden Idealität gewonnen wird. Eine weitere, dass die Gestalten des ethischen Dichters sich — im ganzen — vorzugsweise dazu eignen werden, ethisch bildend (*ἠθικός*) zu wirken. Diese verschiedenen Stufen hängen aber nicht nur sachlich zusammen, sondern auch die Ausdrücke *ἦθος* und *ἠθικόν* werden für sie alle ausdrücklich gebraucht, und ohne den Blick auf diese Verzweigungen des Wortes und des Begriffes *ἦθος* kann man den vollen Inhalt der *τραγῳδία ἠθική* nicht fassen.[2])

Über eine der als Beispiel genannten Peleustragoedien besitzen wir nun ein Referat, auf Grund dessen wir sie unzweifelhaft zur ethischen Art rechnen können. Das sind die spottenden Verse der aristophanischen Wolken. (1063 ff.) Es wird freilich von keinem Scholiasten angemerkt, dass Aristophanes sich hier auf ein Drama bezieht; vielleicht, weil zu ihnen keine Kunde mehr von demselben gekommen war. Es ist nichtsdestoweniger so gut wie gewiss, weil ohne die Voraussetzung einer allen lebendig gegenwärtigen Vorstellung die Verse erstaunlich frostig wären. Woher aber diese Lebendigkeit und Gemeinsamkeit der Erinnerung an den tugendhaften Peleus und sein Beschenktwerden mit einem von Hephaest geschmiedeten Schwerte anders kommen sollte als aus einem kürzlich aufgeführten Drama, ist nicht ersichtlich. Für diese Beziehung auf ein Drama spricht auch das „*εἶδες*“ in der gleich anzuführenden Frage des *ἄδικος λόγος*. Und unter dieser Voraussetzung gewinnt die Stelle erst das dramatische Leben, das doch für die Erklärung des Aristophanes Voraussetzung sein muss. Durch diese Annahme wird es auch verständlich, wie der Dichter dazu kommen konnte, dem Zuge aus dem alten Mythus vom Peleus einen Zug der jüngsten Gegenwart gegenüber zu stellen: jener Mythus war eben durch die kürzlich erfolgte dramatische Aufführung ein Stück Gegenwart geworden.

Der *ἄδικος λόγος* spricht zum *δίκαιος*

. . . σὺ διὰ τὸ σωφρονεῖν τῷ πώποτ᾽ εἶδες ἤδη
ἀγαθόν τι γενόμενον, φράσον, καί μ᾽ ἐξέλεγξον εἰπών.
ΔΙ. πολλοῖς. ὁ γοῦν Πηλεὺς ἔλαβε διὰ τοῦτο τὴν μάχαιραν.
ΑΔ. μάχαιραν; ἀστεῖον τὸ κέρδος ἔλαβεν ὁ κακοδαίμων.
Ὑπέρβολος δ᾽ οὐκ τῶν λύχνων πλεῖν ἢ τάλαντα πολλὰ
εἴληφε διὰ πονηρίαν, ἀλλ᾽ οὐ μὰ Δία μάχαιραν.
ΔΙ. καὶ τὴν Θέτιν γ᾽ ἔγημε διὰ τὸ σωφρονεῖν ὁ Πηλεύς.

Diese wenigen Zeilen lassen die hervorragenden Eigenthümlichkeiten des Dramas erkennen. Wenn Peleus als Lohn seiner *σωφροσύνη* das Schwert empfing und nachher die Thetis heirathete, so kann nur der jugendliche Peleus dargestellt gewesen sein, der den Lockungen der Astydameia widersteht, von dieser bei ihrem Gemahl Akastus der versuchten Verführung beschuldigt und von

---

[1]) Auch das folgende „*καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν τοῦ ἤθους τοσαύτη γέγονε χάρις ὥςτε πάντη καὶ πρὸς ἁπάντων στέργεσθαι*“ gehört wohl hierher, nur dass der Scholiast, wie der Folgesatz zeigt, das Anmutende des Charakters auf die Persönlichkeit des Dichters, nicht auf seine Werke bezog.

[2]) Die realistische Sittenschilderei war den Griechen seit Homer mit der „naiven“ behaglichen Freude am Dasein abhanden gekommen. Das Genre entwickelt sich bei höherer Cultur erst da wieder, wo das Gegebene anerkannt wird, mag das auch nur in thatsächlicher Resignation vor seiner Übermacht geschehen wie zur Zeit der Diadochen (vgl. die oft stark ironisierenden Darstellungen Theokrits), oder in bereitwilliger Anwendung des Satzes von der allem Seienden immanenten Vernunft. Hat dieser Satz seine Wahrheit und Klarheit erst in der Psychologie bes. der Völkerpsychologie gefunden, so werden auch nur die von ihren Anschauungen geleiteten Dichter im Genre wie in der histor. Darstellung Vollendetes leisten; wo dieselben hingegen fehlen, sind alle Beigaben zur Schilderung von Zeit und Ort nur ein den Genuss störender Ballast.

dem beleidigten Gemahl bei einer Jagd auf dem Pelion hinterrücks seiner Waffen beraubt und den wilden Tieren bez. den Kentauren preisgegeben wird. In dieser Not bringt ihm Hermes das von Hephaest geschmiedete Schwert. — Wir nehmen an, dass hier etwa noch mit der Verheissung der Thetis das Stück schloss; es würde nur noch mehr an Einheit verlieren, wenn auch die Hochzeit dargestellt worden wäre.[1])

Was hat aber hiernach der Dichter gegeben? Erstens eine Handlung, die des dramat. Conflictes und der trag. Verschuldung entbehrte. Die Astydameia setzt ihre Absicht den Helden zu gefährden durch; der schuldlose Peleus erhält aber gleichfalls, was er begehrt, Rettung des Lebens und Sieg über die Feinde, unter denen aber die Anstifterin des Bösen nicht ist. Diese ist vielmehr, ohne weiter beteiligt zu sein, von der Bühne verschwunden. Wäre es anders gewesen, hätte das Drama auch den Tod der Astydameia zur Darstellung gebracht, so hätte der Verteidiger der *σωφροσύνη* sehr ungeschickt gehandelt, wenn er diesen Hauptvorteil derselben, die süsse Rache am Feinde, verschwiegen hätte.

Wie der Conflict, das *ἁμάρτημα* auf Seite des Helden, so fehlt dieser Dichtung aber auch die wahrhaft dramatische Einheit der Handlung. An ihrer Stelle steht die Einheit der Person, und der hervorragendste Zug in dieser Person ist ihre kindlich reine Gesinnung und die ideale Auffassung des Lebens. Und kein Zweifel, dass bei der Übergabe des Schwertes diese ritterliche Gesinnung des Peleus sich in hellster Weise offenbarte: denn dieser Akt bildete notwendiger Weise eine der hervorragendsten Stellen im Drama. Wer so dichtete, war sicherlich kein Dramatiker ersten Ranges. Andrerseits aber mochte der eigenen Zartheit der Gesinnung die Fähigkeit das innere Leben eines solchen „Joseph“ (Welcker) darzustellen entsprechen. Auch ist nicht abzusehen, wie ein derartiges Drama ohne die an- und entsprechende Ausführung der Hauptfigur sich überhaupt hätte zur Geltung bringen können. War nun durch Sophokles die zartere Regung des Herzens einmal auf die Bühne gebracht und hatte sie Beifall errungen, so war es ganz natürlich, dass geringere Kräfte nach dieser neuen Seite hin sich wendeten und über das, was nun der neueste und gepriesenste Reiz des Dramas, was gleichsam eine neue Entdeckung auf diesem Gebiete war, auch nicht hinauskamen. — Uns sind ja ähnliche Erscheinungen aus der Geschichte unserer deutschen Dichtung bis auf diese Tage hinab zur Genüge gekannt. Jetzt war die französische Regelmässigkeit, ein Jahrzehnt später das aller Regeln spottende Ungestüm der Genialität, heute die Classicität, morgen die Romantik das, was bewundert wurde: und das eine wie das andere ergriff wie eine Krankheit die Dichter der Zeit.

Wir wenden uns zu den Beispielen der pathetischen Art. Nach den obigen Erläuterungen des Pathetischen ist leicht einzusehen, dass sowohl der Telamonier Ajax als auch der locrische einen zur pathet. Behandlung einladenden Stoff abgaben. Bei jenem liegt das pathet. Moment in der Rechtfertigung des Selbstmordes oder in dem Zorn gegen Nebenbuhler und Richter (causidicus): womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass jede Behandlung dieser Gegenstände notwendig pathetisch ausgefallen sein müsste: die Sophocleische ist es jedenfalls nicht. Bei dem locrischen Ajax ist der Grundzug des Charakters Auflehnung gegen die Götter; er ist der Repräsentant jener *ὕβρις*, die sich allein auf sich selbst stellt, einen göttlichen Beistand nicht anerkennt. Od. *δ* 504:

φῆ ῥ' ἀέκητι θεῶν φυγέειν μέγα λαῖτμα θαλάσσης.

Gewiss eine der euripideischen Zeit willkommene Figur.

Über den Ixion des Euripides urteilt Welcker nach den erhaltenen Bruchstücken: „er brachte die Unredlichkeit auf Grundsätze und bestritt mit der frechsten Sophistik das Wesen aller Tugend und Pflicht.“ Dass in tieferer Weise auf die *πάθη* gar nicht eingewirkt werden kann als durch den Nachweis, dass der ihnen feindlichen Idee der Tugend keine wahre Realität zukomme, leuchtet ein. Mit jener Auffassung stimmt die Bezeichnung *μιαρὸς καὶ ἀσεβής*, die dem Ixion des Euripides in der Anekdote bei Plutarch de aud. poet. p. 72 E. gegeben wird: . . *ἐκ τῶν πραγμάτων αὐτῶν παρέχουσι (οἱ ποιηταὶ) μαθήσεις, ὥςπερ ὁ Εὐριπίδης εἰπεῖν λέγεται πρὸς τοὺς τὸν Ἰξίονα λοιδοροῦντας ὡς ἀσεβῆ καὶ μιαρόν, Οὐ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον ἢ τῷ τροχῷ*

[1]) Die spätere höhnische Bemerkung des *ἄδικος λόγος*, dass Thetis den Peleus verlassen habe, möchte ich als eine Kritik des Lohnes der Tugend, die er aus seiner sonstigen Kenntniss der Sage, nicht etwa aus dem Drama schöpfte, fassen.

προςηλῶσαι. — Die Folgerungen aus solchen Anekdoten werden immer Zweifeln begegnen; denn sie können gut, aber auch schlecht erfunden sein. Das erste aber vorausgesetzt, so könnte man sagen, dass den Zuschauern nur dann trotz der Räderung Anlass sich über den Ixion zu ereifern gegeben war, wenn durch die Strafe dem sittlichen Gefühle nicht Genüge gethan war. Dies konnte z. B. der Fall sein, wenn die Strafe unmotivirt eintrat oder als ein Act der brutalen Gewalt erschien, Ixion dagegen geistig wie moralisch auch im Unterliegen Sieger blieb — wenn die Verhängung der Räderung also nach dem Gange und Geiste der Dichtung nur eine ironische Reverenz des Dichters gegen die staatlich geschützte Religion war. Ein äusserliches Verhältniss, dem die Worte des Euripides vorzüglich entsprechen: „Ich habe ihn ja auch nicht abtreten lassen, ehe ich ihn auf das Rad geflochten.“ Und so möchten wohl aus dem Ixion des Euripides die Züge stammen, die uns der Scholiast zu Od. *φ* 303 erzählt. Hera macht dem Zeus Mittheilung von den Nachstellungen Ixions und die Himmelskönigin findet bei ihrem Gemahl — keinen Glauben; er ist vielmehr der Meinung (*ἐνθυμούμενος*), sie wolle ihm nur die Kinder vorwerfen, die sie von ihm geboren, und will sich durch das Wolkenbild erst von der Wahrheit der Worte seiner Gemahlin überzeugen.

Um von dem Motiv, das Zeus der Hera unterschiebt, zu schweigen, schon die Annahme, das Hera solche Lügen vorbringen konnte, charakterisiert diese Gesellschaft auf dem Olymp als eine, die recht wenig dazu geeignet ist, den Menschen Respect einzuflössen, recht sehr aber dazu, von dem *σοφὸς Ἰξίων* dem allgemeinen Gespötte preisgegeben zu werden.

Aber wo geraten wir hin? Ist das wirklich der Charakter des Pathetischen, wie sollen wir denn damit reimen, dass auch die Ilias pathetisch hiess? Welch ein himmelweiter Unterschied ist nicht zwischen dem vom Zweifel an allem und jedem zerrissenen Geschlechte der euripideischen Zeit und den kindlich gläubigen Helden der Ilias! An diesem Unterschiede soll nichts abgemarktet werden; dennoch lässt sich aus ihm kein stichhaltiger Einwand gegen die Zugehörigkeit der Ilias zur pathetischen Art und gegen die vorgetragene Ansicht von derselben entnehmen. Denn die *πάθη* entsprechen dem gesamten Kreise aller möglichen Naturtriebe und umfassen damit das ganze menschliche Leben in allen seinen Gestaltungen. Ist nun eine Dichtung pathethisch, wenn ihre Form nicht wie ein Krystall den Inhalt beschliesst, so dass wir bei aller Teilnahme für ihn ihm doch schliesslich in objectiver Ruhe gegenüberstehen, sondern von dem Inhalte etwas in uns zu dauernder praktischer Wirkung überfliesst, so sind nicht nur die Dramen des Euripides, sondern auch die Gesänge der homerischen Ilias pathetisch. Freilich ist es ein ganz anderes *πάθος*, das beim Lesen des Ilias unsere Herzen stärker schlagen lässt, es ist sogar ein *πάθος*, dass zu allen Zeiten hoch geschätzt wurde, aber immer ist es ein *πάθος*, das *πάθος ἀνδρείας*, die hochherzige Wagelust: *ἀνδρώδης ἡ Ἰλιάς*, heisst es bei Eustathius.

Diese Beziehung auf das Handeln macht vielleicht manchem die „pathetische Ilias“ erst verständlich. Es sei darum darauf hingewiesen, wie nahe bei Ar. sich überhaupt in seiner Kunstlehre das *παθητικόν* und *πρακτικόν* berührt: so nahe, dass er oft mit beiden Ausdrücken nach Belieben wechselt. So rechnet er die phrygische Harmonie zu den *ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά*, und in demselben Zusammenhange führt er als die drei Klassen der Harmonieen die ethische, die praktische und die enthusiastische auf, wo niemandem ein Zweifel sein kann, dass die phrygische Harmonie, die eben als pathetische bezeichnet war, zur praktischen gehört. Pol. VIII 1341 a 21 und 1341 b 33.

13. Bekommen wir aber, so wird mir entgegengehalten werden, nach alledem nicht von dem Urteile der Alten über die Geschichte ihrer Tragoedie ein ganz verzerrtes Bild, wenn auch nicht einer der grossen Dichter als vollkommen dasteht, wenn die Entwicklung der Dichtkunst nur wie ein Herumschwanken um die Mittellinie, nicht als ein Fortbewegen auf ihr erscheint? Darauf möchte zu entgegnen sein, dass mit den gewählten Beispielen die einzelnen Fehler natürlich in recht augenfälliger Weise gekennzeichnet werden sollten, dass die beteffenden Dichter in anderen Werken dem Kunstideale selbstverständlich viel näher kamen, und dass sie schliesslich in einigen ihre besonderen Neigungen dem Gesetze der Sache ganz gefangen gaben. Auch, meine ich, würde der weitere Verlauf unserer Stelle, wenn er uns erhalten wäre, zeigen, wie Ar. es in seiner bekannten Milde verstand die Dichter wegen ihres Abirrens vom rechten Pfade zu entschuldigen: die Zeit habe erst das wahre Wesen der Tragoedie enthüllen müssen, und, als es ans Tageslicht getreten war, habe

der Wetteifer der jüngeren Dichter, die Schönheiten der früheren zu überbieten und die Dramen mit neuen Schönheiten zu schmücken, die Erkenntniss wieder getrübt. Auch von der Dichtkunst gelte das alte, beherzigenswerte Wort (Eth. Nik. II, 5 p. 1106 b 28): *τὸ μὲν ἁμαρτάνειν πολλαχῶς ἔστιν (τὸ γὰρ κακὸν τοῦ ἀπείρου, ὡς οἱ Πυθαγόρειοι εἴκαζον, τὸ δ' ἀγαθὸν τοῦ πεπερασμένου), τὸ δὲ κατορθοῦν μοναχῶς· διὸ καὶ τὸ μὲν ῥᾴδιον, τὸ δὲ χαλεπόν, ῥᾴδιον μὲν τὸ ἀποτυχεῖν τοῦ σκοποῦ, χαλεπὸν δὲ τὸ ἐπιτυχεῖν.*

III.

1. Die dritte Stelle über die Arten ist die schon mehrfach herbeigezogene des 24. Cap.: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· [ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικήν·] καὶ <γὰρ> τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων. [ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς.] οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ . . . καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον, ἀναγνώρισις γὰρ διόλου, καὶ ἠθική. πρὸς γὰρ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.*[1]) p. 1459 b 7.

Und um kurz zu sagen, um was es sich handelt:

hatte man bisher in dem letzten Satze den Abschluss der Begründung für das *πρῶτος* gesehen und demgemäss übersetzt „durch sprachlichen Ausdruck und gedanklichen Inhalt hat Homer alles übertroffen“ und so den Homer wieder von Ar. zu höchster Höhe emporheben lasssen, so ergiebt sich jetzt als notwendige Folge des Vorausgehenden, dass die Worte bedeuten „alles ist durch Ausdruck und Ausführung über das Mass hinaus gewachsen.“ Sie enthalten also einen starken Tadel.

Dies Resultat wird freilich nicht ohne weiteres gewonnen. Dem Anscheine nach fügt sich der Text nicht den Anschauungen, die vorhin als giltige erwiesen wurden. Um darzuthun, dass dies trotzdem der Fall sei, werden wir in der Weise vorgehen, dass wir sie zunächst als erwiesen festhalten und dann zeigen, dass der Widerspruch bei näherem Eingehen auf die Anschauung und die Sprache des Ar. verschwindet. Vor und neben diesen Erörterungen sind aber auch wieder Textesfragen zu erledigen.

2. Die Notwendigkeit, die Worte *ἢ γὰρ ἁπλῆν . . . παθητικήν* zu streichen, ist oben nachgewiesen (S. 8).

Da nun die Gesichtspunkte der Bearbeitung aus den Teilen erwachsen, die Übereinstimmung hinsichtlich jener sich auf die schon vorher erwiesene bezüglich dieser gründet, so muss natürlich der von den Teilen handelnde Satz mit *γάρ* oder *ἐπεί* an die Bemerkung über die *εἴδη* angeschlossen werden. (Vgl. Cap. 12 p. 1452 b 14.) So entsprechen die beiden Sätze in ihrem Zusammenschlusse einer allgemeinen Bemerkung der einleitenden Capitel. (5 p. 1449 b 9—20.) Dort hatte Ar. gesagt, dass, wer über eine Tragoedie zu urteilen verstehe, es auch beim Epos könne, weil seine Bestandteile sämtlich in der Tragoedie enthalten seien; hier sagt er nun mit einer anderen Wendung desselben Gedankens, dass die Gesichtspunkte der Bearbeitung beim Epos dieselben seien wie in der Tragoedie, da auch die Teile abgesehen von der Scenerie und der Musik dieselben seien. Diese Übereinstimmung der Teile zu erhärten, fügt er hinzu, dass auch Erkennungen, Peripetien und leidvolle Thaten nötig seien: dass er das ausdrücklich that, wird denjenigen nicht wundern, der sich noch dessen erinnert, was oben (S. 17) aus dem Cap. 23 über den traurigen Stand der Epik mitgeteilt war.

Welche Veranlassung aber lag vor daneben noch, wie es in dem folgenden Satze geschieht, andere Teile der besonderen Berücksichtigung der epischen Dichter zu empfehlen? Wir erfahren ja freilich aus demselben Cap. der Poetik (1460 a 8), dass die meisten Dichter es liebten in eigener Person zu reden, nicht ihre Helden reden zu lassen. Dass das leicht zu einem Übermasse der *διάνοια* und zu übertrieben glänzender Diction führen kann, ist klar. Aber wer kann einen zweckentsprechenden Hinweis auf diese Gefahren in den Worten „*δεῖ ἔχειν καλῶς*“ finden? Der musste

[1]) Die Andeutungen der Lücken und Zusätze rühren von mir her und finden im folgenden ihre Begründung.

doch wohl in bestimmteren Worten gegeben werden. Über diese Schwierigkeiten liesse sich jedoch wegkommen, nicht aber, soweit ich sehe, über die aus dem Zusammenhange mit den folgenden Sätzen erwachsenden.

An den Gedanken nämlich „die Teile sind dieselben, auch der Mythus hat dieselbe Gestaltung, ferner müssen *διάνοια* und *λέξις* den Kunstgesetzen entsprechen“ reiht sich der Satz, dass Homer alles dies in hinreichender Weise zur Anwendung gebracht habe. In der Begründung dazu ist nun von dem Gebrauche der Teile des Mythus, und in der Bezeichnung „pathetisch“ auch von dem Gebrauche der *διάνοια* die Rede: und daran soll sich ein Satz schliessen, der mit seinem Eingange *πρός τούτοις* auf die vier erwähnten Compositionsformen, also auch auf die aus der *διάνοια* erwachsene pathetische Form zurückweist, durch diesen Eingang (*πρὸς τούτοις*) die Hinzufügung von etwas Neuem ankündigt und dann doch, als ob von der *διάνοια* gar nicht gesprochen wäre, gerade diese als das Neue aufführt „*πρὸς γὰρ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν*“?[1]) Das ist unmöglich.

Schon immer nun hat man an jenem Satze „*ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς*“ es bedenklich gefunden, dass des zweitwichtigsten Teils nach dem *μῦθος*, der *ἤθη*, keine Erwähnung geschah. Von anderer Seite wurde dagegen betont, dass auch in dem Urteile über Homer nur die beiden erwähnt seien, und daraus gefolgert, dass auch vorher nur von zweien die Rede gewesen sein könne. Und dieser Schlusssatz ist allerdings richtig, aber nicht wegen der gemachten Voraussetzungen, sondern aus ganz anderen Gründen, deshalb nämlich, weil derselbe Kopf, der aus dem Urteil über Homer die Namen der Arten entnahm, aus ihnen auch die Bemerkung über die Sprache und die gedanklichen Ausführungen herholte. Um seine Unbekanntschaft mit der Poetik noch einmal zu bezeugen, liess er dabei die *ἤθη* weg, da er sie in nächster Nähe eben nicht vorfand. Auch zu diesem Zusatz verführte ihn übrigens der Misverstand des Wortes *εἴδη*; er sah nicht, dass, was er durch seine Einschiebsel sagen wollte, im ersten Satze schon gesagt war.

Darnach halte ich auch diesen Satz für ein Glossem. Wird er gestrichen, so fehlt es zwar nicht an Schwierigkeiten[2]), aber wir erhalten doch von vornherein einen klareren Gedankenzusammenhang.

Eben hat Ar. betont, dass auch für den Mythus des Epos dieselben Forderungen gelten wie für den der Tragoedie, und, um den Gegensatz gegen den üblichen Brauch der Epiker, die wenig nach einer dramatisch angelegten Handlung fragten, recht augenfällig zu machen, auch die einzelnen Teile der dramatischen Fabel als notwendige Erfordernisse der epischen aufgezählt: da kann sich das *οἷς ἅπασιν* sehr wohl auf diese allein beziehen. Es kam eben darauf an, durch das Beispiel Homers die geforderte Übereinstimmung mit den Regeln der dramatischen Composition als eine praktisch durchführbare darzuthun. In welcher Art nun derselbe von den Teilen des *μῦθος* Gebrauch gemacht hat, das wird erläutert durch einen Hinweis auf jedes der Gedichte, bei beiden aber noch ein anderweites Urteil hinzugefügt, das sich nicht auf die Gestaltung des *μῦθος* bezieht: „denn, um von den beiden Gedichten im einzelnen zu sprechen, so ist die Ilias einfach und pathetisch, die Odyssee verflochten, nämlich durchweg Erkennung, und ethisch“. Dieser doppelte Zusatz verlangt offenbar eine Begründung. Wäre dieselbe beide Male in unmittelbarem Anschlusse an das hinzutretende Neue — ethisch, pathetisch — gegeben, so hätten wir eine alltägliche Erscheinung. Stilistisch hart aber ist es, dass sie erst nach dem zweiten Zusatzurteile und für beide zugleich gegeben wird.

Nehmen wir jedoch an, es stünden als Erklärung der Zusätze die Worte da:

> *πρὸς γὰρ τούτοις ἡ μὲν διανοίᾳ ἡ δὲ ἠθογραφίᾳ ὑπερβέβληκεν:* „denn abgesehen von dem Genannten, den Teilen der Fabel nämlich, die er *πρῶτος* d. h. *παρὰ τοὺς ἄλλους* und, wenn auch nicht in vollendeter (*καλῶς*), doch immer in ausreichender Weise (*ἱκανῶς*) angewendet hat, ist das eine Gedicht durch die Charakterschilderung, das andere durch den gedanklichen Inhalt übermässig gewachsen.“

---

[1]) Noch schreiender wird der Widerspruch natürlich, wenn man mit *τούτοις* die Worte *οἷς ἅπασιν* aufgenommen denkt, da diese ausser der *διάνοια* auch die *λέξις* umfassen.

[2]) Eine mit der vorliegenden Frage, ausser Zusammenhang stehende Schwierigkeit ist die durch die Worte *καὶ γὰρ καί* gegebene. Zwar kommt diese Formel gelegentlich für *καὶ γάρ* vor, aber hier fehlt es für ein „denn auch“ an jeder Beziehung, so dass das doppelte *καί* vielmehr durch eine ursprüngliche Zweigliedrigkeit erklärt werden muss. Da nun nachher so nachdrücklich von jedem der beiden Gedichte (*ἑκάτερον*) gesprochen wird, muss vorher ein zusammenfassendes Urteil bez. der Gestaltungen der Fabel gestanden haben, etwa: *καὶ γὰρ ὅλως τὴν τῆς τύχης μεταβολὴν μιμεῖται καὶ τ. π. ἑ.*

so wäre offenbar auch jetzt alles in Ordnung. Die Gedankenfolge wäre durchaus übersichtlich und die Übereinstimmung mit den vorhin entwickelten Anschauungen gewahrt.

Die gewünschten und, wie es scheint, nicht zu entbehrende Worte stehen nun leider nicht da. Es entsteht also die Frage, ob für die vorliegende Abweichung von dem als logisch notwendig geforderten Inhalte eine Rechtfertigung möglich ist. Zunächst will das freilich nicht glaublich erscheinen. Eine einzige offenbare Übereinstimmung ist zwar vorhanden; sie liegt in dem durch *ὑπερβέβληκεν* gegebenen Übermasse gewisser Teile. In allem andern treten uns aber nur Widersprüche entgegen. Von der *ἠθογραφία* ist gar keine Rede. Auch gliedert Ar. die Begründung nicht, sondern, indem er sagt „alles sei durch *λέξις* und *διάνοια* über das Mass hinaus gewachsen“ will er offenbar beide gemeinsam und in gleicher Weise für beide Urteile als Begründung verwenden. Vorhin jedoch wurde die pathetische Art auf die *διάνοια*, die ethische auf das *ἦθος* allein bezogen, und aus dem Übermasse der *λέξις* sollte sich die zierliche Verskunst eines Agathon entwickelt haben. Durch eine Veränderung des Textes aber der Verlegenheit abzuhelfen, ist an sich misslich; auch haben wir uns den Weg selbst versperrt, wenn wir oben die Worte „*ἔτι διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς*“ als eine aus dem letzten Satze erst abgeleitete Notiz bezeichneten: damit bekräftigten wir ja eben die gegebene Lesart als eine schon dem Glossator vorliegende.

3. So unwahrscheinlich es nun nach dem eben Gesagten auch klingen mag: die vorhin von pathetisch und ethisch gegebene Erklärung wird durch die hier vorliegende Zurückführung derselben auf *λέξις* und *διάνοια* nicht erschüttert, sondern bestätigt. — Der Widerspruch löst sich nämlich dadurch, dass beide Ausdrücke, wo sie Teile der Tragoedie bezeichnen, etwas anderes unter sich begreifen als nach dem gewöhnlichen Wortsinne, welchem Ar. hier folgt, und nach welchem in ihrem Übermasse in der That die ausreichende Begründung für den behaupteten Charakter der Ilias und Odyssee liegt.

Dass nun Ar. jene Namen, wo sie Teile der Tragoedie bezeichnen, in einem andern Sinne als dem sonst hergebrachten nimmt, dafür möge folgendes zum Beweise dienen. Ar. hat die Teile der Tragoedie aus ihrem Begriffe hergeleitet und meint sie natürlich als von einander verschiedene, wie er ja auch nach ihnen die Unterweisung über die Tragoedie disponiert hat. Dies Unterschiedensein gilt also auch von *ἦθος* und *διάνοια*. Nun beachte man, wie verschieden Ar. von beiden spricht, je nachdem er dem gewöhnlichen Sprachgebrauche folgt oder seine Terminologie für die Poetik festsetzt. Erstes thut er da, wo er durch eine allgemein gehaltene Betrachtung die Teile erst gewinnt; dies, wo er sie gegen einander abgrenzt. Dort heisst es (1449 b 37): *πράττοντας ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν*, und wird also die (moralische) Beschaffenheit nicht nur auf das *ἦθος*, sondern auch auf die *διάνοια* gegründet. Wenige Zeilen später aber wird alles, was ein Urteil über die *ποιότης* der handelnden Personen erlaubt, dem *ἦθος* allein zugerechnet, der *διάνοια* werden dagegen andere Aufgaben zugewiesen (1450 a 4): *λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ᾽ ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ <λύονσι>* [1]) *καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.* Hier begreift also das *ἦθος* auch die *διάνοια* unter sich, soweit sie charakterschildernd ist, wie überhaupt alles, was dieser Aufgabe dient. Die *διάνοια* aber hat jetzt offenbar einen engeren Kreis, aber auch eben nur hier, wie dies das *τοῦτον* bei *μῦθον* beweist, von dem die entsprechenden Formen beim zweiten und dritten Gliede zu ergänzen sind während das *λέγω* mit seiner ersten Person Singularis uns ausserdem sagt, dass es sich um eine erst von Ar. getroffene Wortbestimmung handelt. Ebenso hat er zuerst vorher die *λέξις* eigentümlich begrenzt und, dass dies geschehen, ausdrücklich hervorgehoben: *λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν (ταύτην?) τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν.* (1449 b 34.)

Was den Ar. zu solchen neuen Umschreibungen führte, ist leicht einzusehen. In ihrer gewöhnlichen Bedeutung auf das Drama angewendet würden die Worte einander teilweise decken. Ist doch z. B. ein beleidigender Ausdruck, der zunächst als *λέξις* in betracht kommt, zugleich das Werk der *διάνοια* und der *ἠθοποιία*. Ja er kann auch sogar ein wesentliches Stück der Fabel enthalten. Ar. hätte also bei der *λέξις* alles besprechen müssen, wenn er ihr als einem Tragoedienteile den gewöhnlichen Wortverstand liess. Den danach unvermeidlichen Wiederholungen und Un-

[1]) Diese Ergänzung scheint mir angemessener als die von Bernays (Rh. Mus. N. F. VIII, 575) vorgeschlagene *ἢ κα < θόλον τ > ι ἀποφαίνονται [γνώμην]*. Vgl. 1450 b 11.

klarheiten ging Ar. aus dem Wege, indem er der Fabel den Gang der Handlung, dem ἦϑος die Persönlichkeiten und alles, was zu ihrer Charakteristik dient bez. Ausdruck derselben ist, gleichviel ob sich dies in Worten oder in Thaten kundgiebt, der διάνοια aber die Darlegung der Gedanken zuwies, die aus den Verhältnissen der Personen zu einander und aus ihrer Lage entspringen, während er die λέξις auf die poetische Verdolmetschung des durch die anderen Teile gegebenen Inhalts beschränkte.

Nach solcher Sonderung liess sich die Aufgabe eines jeden Teils und die Mittel, sie zu erfüllen, klar und deutlich darlegen, und deswegen hält Ar. auch in seinen speciellen Ausführungen über die Tragoedie unverbrüchlich daran fest. Wo er (Cap. 15) von ἦϑος spricht, wird dieses mit ausdrücklicher Rücksicht darauf behandelt, dass auch der λόγος zu seinen Mitteln gehört, der eigentlich (vgl. 6 p. 1450 c 5, aber auch b 8) unter die διάνοια fällt. Demgemäss ist ferner von der Auseinandersetzung über die διάνοια alles ausgeschieden, was zur Charakteristik dienen kann, und sie, abgesehen von einigen Nebenaufgaben, auf die Hervorbringung der πάϑη beschränkt (cap. 19), wie dies ausführlich oben darlegt wurde.

Der λέξις aber, die an einer anderen der einleitenden Stellen fast noch kahler als ἡ διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνεία (1450 b 13) bezeichnet war, wird als Aufgabe nur das σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι zugewiesen. (22 p. 1458 b 17.)

Ganz anders steht die Sache nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche und den daran sich anlehnenden Ausführungen der Rhetorik des Ar. Da heisst es z. B. II, 21 p. 1395 a 26: δεῖ τῇ λέξει τὴν προαίρεσιν (sittlichen Standpunkt) συνδηλοῦν und III, 7 p. 1408 a 10: τὸ δὲ πρέπον ἕξει ἡ λέξις ἐὰν ᾖ παϑητική τε καὶ ἠϑικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

Was weiter die διάνοια anlangt, so erkannten wir vorhin, dass die pathetische Wirkung vornehmlich auf dem einen ihrer Teile, der γνώμη, beruht. In der Rhetorik aber wird dieser in unmittelbarem Anschlusse an die vorher (S. 21) gegebene Beweisstelle die (der διάνοια in der Poetik völlig fremde) Aufgabe zugewiesen ἠϑικοὺς ποιεῖν τοὺς λόγους (1395 b 13): sie erreicht dies, weil die Gründe, durch die ich auf einen andern einzuwirken suche, auch zugleich meine Gesinnung offenbaren. Denn überhaupt und nach ihrem vollen Sinne ist die διάνοια das ἔργον „τοῦ[1]) λέγειν δύνασϑαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα", wie es in der Poetik an einer allgemein gehaltenen Stelle der Einleitung zum Drama heisst (1450 b 5), so dass eben auch das ἦϑος, soweit es durch Reden und nicht durch Handlungen dargelegt wird, als Teil der so gefassten διάνοια dasteht. (1450 b 8.)

Nun hat die Ausführung über die Teile der Tragoedie, bei der Ar. sich an die aufgestellte Wortbegrenzung, wie gesagt, gehalten hat und selbstverständlich hat halten müssen, mit dem 22 Cap. ihr Ende erreicht. Wenn er dann in einem späteren Capitel beim Epos auf ethische und pathetische Dichtungen zu sprechen kam, so wäre es uns natürlich am willkommensten gewesen, wenn er die Begründung für den beigelegten Charakter im Hinblicke auf ἦϑος und διάνοια, wie er sie vorher für die Tragoedie begrenzt hatte, gegeben hätte. Aber es ist doch auch ohne Anstand hinzunehmen, wenn er statt dessen beide gleichzeitig auf λέξις und διάνοια zurückführt. Sagt er ja durch die Erwähnung der λέξις genügend, dass er sie in dem gewöhnlichen Wortverstande nehme, wenn er auf sie den ethischen und pathetischen Charakter bezieht, und setzt er doch auch die Bekanntschaft mit der Rhetorik in der Poetik ausdrücklich voraus (1456 a 36; 1450 b 14). Damit ist denn auch über das Verständnis der διάνοια entschieden. Werden nun beide in ihrem gewöhnlichen weiten Sinne gefasst, so erhellt aus den angeführten Beweisstellen, wie befugt Ar. war das Übermass der Charakterschilderung und der leidenschaftlichen Erregung auf das Übermass jener beiden zurückzuführen, und von einem inneren Widerspruche mit den Anschauungen des 18 Cap. kann in keiner Weise mehr die Rede sein, sie haben vielmehr durch den Nachweis, dass der Gegensatz nur ein Gegensatz im Ausdrucke war, bei der durch ὑπερβέβληκεν gegebenen Übereinstimmung noch eine neue Bestätigung gewonnen.

Erklären wir also das Urteil des Ar. über Homer nach seinen eigenen Voraussetzungen, so ergiebt sich aus den Worten „πάντα ὑπερβέβληκεν" die allen bisherigen Anschauungen zuwider-

---

[1]) Die Ausgaben bieten τό. Nachträglich sehe ich aus Susemihls Ausgabe, dass auch schon Essen dasselbe vermutet hat. Durch diese einfache Änderung werden, wie mir scheint, die zahlreichen Bedenken über diese Stelle am ehesten gehoben.

laufende Thatsache, dass Ar. dem Homer, dem gefeiertesten Dichter des Alterthums, dem von uns als „Gesetzgeber der epischen Kunst“ Gepriesenen, ein das künstlerische Ebenmass verletzendes, durchgehendes Vordrängen einmal von Charahter- und Sittenschilderungen, das andere Mal von leidenschaftlich erregten und erregenden Ansführungen zur Last legt.

4. Haben wir nun vorhin bei der Einordnung des *τερατῶδες* in die Reihe der Tragoedienarten von der Voraussetzung Gebrauch gemacht, dass das Urteil, das Ar. in Anwendung seiner Grundsätze über die einzelnen Kunstwerke fällt, im ganzen ein zutreffendes gewesen sein müsse, schreiben wir ihm hier unter dem Zwange der vorausgehenden Untersuchung ganz eigenartige Anschauungen zu, und lassen wir dieselben ausserdem von ihm an die Ansichten der Gebildeten des Altertums sein, so können wir uns der Pflicht nicht entziehen, den Nachweis ihrer Angemessenheit an sich oder doch für den Standpunkt des Ar. zu führen.

Nach dem mehrfach hervorgetretenen Gegensatze der aristotelischen und der modernen Anschauungen werden wir uns auf den Nachweis der Berechtigung jener Urteile für die Kunstlehre des Ar. beschränken müssen. Bei den Erwägungen, die wir zu diesem Zwecke anstellen, muss es natürlich Voraussetzung sein, dass der unbedingte Wahrheitssinn, der aus den Vordersätzen ehrlich und rücksichtslos seine Schlüsse zieht, die Betrachtungen des Ar. über Homer ebenso massgebend gestaltete, wie seine ruhige Gegenständlichkeit dies auf allen anderen Gebieten gethan hat, auf denen wir die Urteile des Philosophen nachprüfen können, und dass demgemäss, so weit nicht in den Grundlagen oder der Fortführung der Betrachtung Missverständnisse des Ar. oder logische Fehler vorliegen, das Geschlossene inhaltlich sich mit den Ansichten des Stagiriten deckt.

Ar. stellt nun die abstracte, allein aus den tragischen Momenten bestehende Handlung als das Princip und die Seele des Gedichts hin: *τὰ πράγματα καὶ* (das ist) *ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δε τέλος μέγιστον ἁπάντων* (6 p. 1450 a 22). *ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας.* (l. l. a 38.) *τὰ ἤθη συμπαραλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις* (l. l. a 21) — und noch vielmehr natürlich das allgemein für unwichtiger Erkannte. — Alle Ausführungen sind also nur dazu da, damit die Handlung die ihr zukommende Gestallt gewinne. Bezüglich des Masses dieser Ausführungen ist es ihm allerdings eine selbstverständliche Anschauung, dass mit dem steigenden Umfang die Schönheit des Gedichts wächst, dass also — im übrigen Gleichheit vorausgesetzt — das grössere Gedicht das schönere ist. Dem Epos ferner erkennt er ausdrücklich eine grössere Fähigkeit der Ausdehnung zu als dem Drama (s. o. S. 13). Aber auch die epische Erweiterung des Stoffes ist keine grenzenlose, sondern sie gehorcht dem für alle Künste massgebenden Gesetze der Übersichtlichkeit: *ἀεὶ μὲν ὁ μείζων* (*ὅρος*) *μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατα τὸ μέγεθος* (7 p. 1451 a 10). Als ein übersichtliches Ganzes geniessbar wären nun nach Ar. Ilias und Odyssee nur dann etwa gewesen, wenn sie sich auf den Umfang der an einem Tage aufgeführten drei Tragoedien beschränkt hätten.[1]) Geben wir auch noch das Satyrspiel darein und bringen wir auch die längere Dauer der Chorlieder in Anrechnung: über acht Bücher als das höchste zulässige Mass kommen wir jedenfalls nicht hinaus. Ilias und Odyssee sind also viel zu gross. Sechzehn Bücher hätten hier wie da nicht ohne Nachteil, sondern sogar zum Vorteile für den künstlerischen Genuss gestrichen werden können. Doch die fehlerhafte Ausdehnung allein ist es ja nicht gewesen, was die auffallenden in Rede stehenden Urteile über Ilias und Odyssee begründet, denn dieselben enthielten nicht blos den Vorwurf des Übermasses überhaupt, sondern eines Übermasses von eigenartigem und zwar für jedes Gedicht verschiedenem Charakter. Wir müssen also den Stilcharakter der Erweiterungen bestimmen. Raum und Zeit gebieten mir freilich, mich mit der Hervorhebung einiger Einzelheiten zu begnügen.[2])

---

[1]) 24 p. 1459 b 20: *δύνασθαι δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν.*

[2]) Gern würde ich mich auf die Vorarbeiten anderer berufen, aber sie sind m. W. nicht vorhanden. Das Programm, das Herder (Horen IX, 55, bei Suphan 18, 421) dafür aufstellte, hat bis heute niemanden gereizt. Bergks Ausführungen leiden an derselben Unbestimmtheit wie seine ganze Auffassung der homer. Frage. Er hat sich freilich wiederholt auf Ar. berufen, aber ein gut Teil der Citate beweist, dass er den Philosophen gar nicht verstanden. Ergötzlich aber ist es, wie er Stellen ändert oder gewaltsam erklärt, die selbst ausserhalb ihres Zusammenhangs unzweideutig einen Tadel über Homer aussprechen (z. B. S. 824 A. 81), bez. die Ansicht des Ar. als nicht massgebend abweist. (S. 818, Einheit der Person.)

Zunächst sieht es ja so aus, als bestehe der Ausbau der Fabel nur in neuen Handlungen, die an den Grundstock derselben angefügt sind (πολύμυθος 18 p. 1456 a 12); aber dieselben dienen in beiden Gedichten eigenartigen Zwecken.

Für die Odyssee spricht der Dichter selbst die Thatsache der Vereinigung der dramatisch-tragischen Fabel mit anderweitigem Stoffe aus und bezeichnet auch den Charkter dieses letzteren zutreffend, wenn er gleich in den einleitenden Versen mit dem Hinweise auf die mannigfachen Leiden des Odysseus den anderen verknüpft, dass der Held vieler Menschen Wohnsitze gesehen und ihre Sinnesart kennen gelernt habe. Die Sinnesart der Fremden und Fernewohnenden ist freilich nicht das Einzige, auf dessen Darstellung der sittenmalende Charakter der Odyssee beruht, aber sie bezeichnet den hervorstechendsten Teil des bezüglichen Stoffes und denjenigen Zug, durch den die Odyssee sich am schärfsten von der Ilias unterscheidet. Wie spärlich sind hier die Ansätze zur Schilderung der Verschiedenheiten von Achaeern, Troern und anderen Völkern! Sie sind freilich immer noch zahlreicher, als man nach weitverbreiteten Anschauungen glauben sollte. Von der Odyssee aber könnte man, wenn auch mit einiger Übertreibung behaupten, dass in ihr die Erzählung der Irrfahrten dazu hat dienen sollen, ein recht reiches Bild der Weltkunde der Zeit zu geben, wobei natürlich die engere Heimat und ihre nächste Umgebung, als die allen bekannten Örtlichkeiten, eine besondere Berücksichtigung nicht finden konnten, sondern nur gelegentlich gestreift werden. Darüber hinaus aber schweift der Dichter schrankenlos. Bis an den Rand der Weltscheibe, ja bis in die Unterwelt führt er uns, und die mannigfaltigsten Völkercharaktere und Daseinsformen lernen wir durch ihn können. Wilde und friedliche Völker, ungeschlachtete Riesen und Seemänner, die die Kunst gedankenschneller Fahrt besitzen, Göttinnen, die einsam auf fernen Meeresinseln wohnen, und die in ungezählten Scharen zu einander gesellten, stets durch neue Ankömmlinge vermehrten Schatten: sie alle lernen wir kennen. Das genügt dem Dichter aber noch nicht. Der Vater schweift in die weite Ferne, der Sohn unternimmt nur eine kurze Reise: aber sie giebt den willkommenen Anlass, neben das umfassende Weltbild ein Bild des kleineren und in seinen entfernteren Teilen doch wenig gekannten Panachaia zu setzen. So wird uns denn zuerst die einfache Hofhaltung in Pylos, wo der alte Patriarch Nestor selber seinen Gästen den Wein mischt, geschildert. Anders wieder ist der Zuschnitt des Lebens in Sparta. Durch diese Gegenüberstellung mit Pylos und Sparta erreicht der Dichter auch, dass das Bild von Ithaka als ein individuelles aufgefasst und so ein farbenreiches Bild des westlichen Landes der Griechen gewonnen wird. — Dass wir bei Gelegenheit der Reise ausserdem mit dem alten Wunderlande Ägypten, das Odysseus nicht berührt hatte, bekannt gemacht werden, dürfen wir auch nicht übersehen.

Die Odyssee übertrifft aber die Ilias nicht nur hinsichtliah der Zahl der Charakteristiken von solchen Menschen und Menschenklassen, deren Verschiedenheit auf ihrer räumlichen Trennung beruht, sondern auch hinsichtlich der von Gestalten, deren Besonderheit durch die allgemein wiederkehrenden natürlichen und gesellschaftlichen Bedingungen gegeben ist. In der Ilias kommen doch eigentlich nur persönlich verschieden geartete Helden vor. Die Odysse hingegen breitet die ganze reiche Fülle des Lebens aus. Alkidamas nannte sie deswegen ein Spiegelbild des menschlichen Lebens. So hätte er sie vielmehr nennen sollen. Wie gewöhnlich griff er aber in der Metapher halb fehl und nannte sie einen Spiegel. Da werden der Mann und das Weib, Eltern und Kinder, Herr und Diener, König und Unterthan, Wirt und Gast und alle in vielfachen Verschiedenheiten geschildert. Ja auch die alltäglichen Vorkommnisse, z. B. Kochen, Essen und Trinken, Aufstehen und Zu-Bette-gehen sind darin anschaulich gezeichnet. Wie armselig würde unsere Kenntnis von dem Zuständlichen der homerischen Welt sein, wären wir nur auf die Ilias angewiesen! Dass nun diese Fülle von Sittenmalereien durchaus nicht nötig war, um uns das tiefe Elend des Duldens kennen zu lehren und uns seine Errettung zu zeigen, auf die beiden es doch nach der Fabel (S. 16) allein ankam, liegt auf der Hand.

Noch mehr aber als die Zahl der Charakteristiken kommt ganz wie bei den Erkennungen ihre Ausführlichkeit in betracht. Sie sind nicht nur mittelbar durch den Gang der Handlung gegeben, sie werden nicht nur mit derselben verwoben, wie dies z. B. mit der Schilderung der Parkanlagen der Kalypso auf der Insel Ogygia gelegentlich des Besuchs durch Hermes geschieht, sondern sie bilden auch ganz gesonderte Teile, so z. B. die mustergiltige ethnographische Schilderung

des Kyklopenvolkes, die der Erzählung der Abenteuer in ihrem Lande voraufgeht. Dass uns, während wir die Geschichte mit anhören, diese Erweiterung nicht als ein Übermass erscheint, dafür hat der Dichter in trefflicher Weise gesagt. Er wendet die Sache so, dass uns Polyphems schmähliche Nichtachtung aller menschlichen und göttlichen Rechte und seine furchtbare Gewaltthätigkeit als die Folge seines Kyklopentums erscheint. Dies darzulegen, macht uns der Dichter mit der Persönlichkeit Polyphems eingehend bekannt, mit seinen Sitten und Anschauungen nicht nur, sondern auch mit seinem Äusseren, seinem täglichen Thun und Treiben, seiner Höhle und ihren kunstlosen Einrichtungen, seiner Herde und deren Behandlung: neben dieser Fülle von Einzelheiten darf aber die zusammenfassende Schilderung des Allgemeinen auch ihren Platz beanspruchen. Und da nun so das Polyphem näher Angehende ausführlicher behandelt wird als das Allgemeine, so herrscht innerhalb des Übermasses doch wieder ein anmutendes Ebenmass, das den Leser über den Fehler hinwegtäuscht, zumal er doch das Gedicht nur in einzelnen Stücken geniesst und die Übersichtlichkeit, die der Odyssee selbst fehlt, durch die anderweit genügend vermittelte Bekanntschaft gegeben ist. Auch wird man ja das ohne weiteres zugestehen, dass eine oder die andere der Charakteristik-Episoden nötig oder doch nützlich war, um dem Epos Würde und Wucht zu verleihen, und, wie gesagt, bei der Kyklopie dienen die Züge durchaus zur Begründung der Unthat. Gefragt kann auch hier freilich immer noch werden, ob die Vertilgung der Gefährten gerade durch einen Kyklopen geschehen musste. Ein Dichter, dem es auf eine reine Herausstellung der Handlung angekommen wäre, hätte sicher anders gehandelt und wohl Unmenschen, aber doch nicht gerade Unmenschen von so befremdender Art die Frevel vollbringen lassen. Dass es geschah, beweist eben eine das Interesse an der Handlung überwiegende Liebe zum Ethos.

Deutlicher macht sich der Fehler nun schon bemerklich, wenn nicht der angenommene pragmatische Zusammenhang das Recht des Dichters zu weit ausgeführten charakter- und sittenmalenden Schilderungen begründet, sondern auch die blosse Wichtigkeit eines Ereignisses die Darstellung des Lebens bez. der Umgebung rechtfertigen muss. Den Wendepunkt der Geschicke des Dulders bildet sein Aufenthalt bei den Phaeaken. Dass hier das Zuständliche mit einer gewissen Ausführlichkeit geschildert wurde, war natürlich: es tritt hier aber auch dem Leser am schlagendsten entgegen, dass der Dichter in Benutzung seiner Freiheit viel zu weit gegangen ist.

Odysseus ist zur Insel des Volkes gekommen, das noch jedem Fremdling Heimsendung gewährt hat. Einer besonderen empfehlenden Einführung bei ihnen bedurfte er also nieht: auch wird sie ihm nicht zu teil. Waren da nun wirklich 460 Verse nötig, um ihn in den Königspalast zu bringen? Sie enthalten ja eine Episode, die wir um keinen Preis mehr heute missen möchten: so entzückend däucht uns das anmutvolle, verständige Königskind. Mehr als anderswo wird hier klar, dass die Fehler, die Homer durch seine Darstellung verdeckt (ἀφανίζει τὸ ἁμάρτημα), bei anderen unerträglich wären (24 p. 1460 a 36 ff.): denn, wird der Blick auf die Entwicklung der Handlung gelenkt, so ist es unzweifelhaft, dass die Einführung der Nausikaa, die für den nächsten Zweck nicht durchaus nötig und für das weitere Schicksal des Helden völlig bedeutungslos ist, nicht zu begründen war. Was aber hat den Dichter anders zu dieser Erweiterung geführt als die Freude an der Schilderung einer solchen Mädchengestalt? Denn der notwendige Fortschrttt der Handlung hätte ja, wie gesagt, viele einfacher herbeigeführt werden können.

Dieselbe Freude an Sitten- und Charakterschilderungen hat den Dichter aber zu noch grösseren Abschweifungen bei den Erzählungen aus dem Phaeakenlande geführt: was haben z. B. die weitausgesponnenen Wettkämpfe mit der Fabel von der Heimkehr des Odysseus zu thun oder gar das Lied von Ares und Aphrodite? Aber bezeichnend ist beides für das Volk, das sich daran erfreut.

Fast vier Bücher (6, 7, 8, 13) nun verwendet der Dichter so in Schilderung des Volkes und einzelner Persönlichkeiten; dass das gegenüber dem leicht zu erreichenden Zwecke, die Heimsendung zu stande zu bringen, ein unstatthaftes Übermass ist, wird niemand leugnen wollen.

Doch es bleibt nicht bei dieser einen grossen Episode. Odysseus ist nach Ithaka gekommen: und drei Bücher fast gebraucht der Dichter, ehe er zu dem nächsten Fortschritte der Handlung, der Erkennung durch Telemach, kommt. Fragen wir aber, was wir aus jenen Büchern gewinnen, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein: neue Züge zum Bilde des Odysseus als des πολυμήχανος und die Bekanntschaft mit einem Knechte, treuer und ehrwürdiger noch als Eliseser, mit dem Eumae-

us. — Mit dem siebzehnten Buche betritt der Heimgekehrte sein Haus. Die folgenden vier Bücher bis zum Beginne des Bogenkampfes bereiten das Schicksal der Freier und ihres Anhangs vor und sind in der Erzählung ihrer Frevel vielfach hoch pathetisch gestaltet: es fehlt aber auch hier nicht an ethischen Gemälden: man denke an Argos, den Kampf mit Iros — diese κωμῳδία ἠθολογουμένη — und die Unterhaltungen zwischen Penelope und Odysseus. Überflüssig war das zweite; notwendig war das letzte, schön das erste: aber die Ausführung ist hier wie da eine zu weite.

Dem weiten Umfange einerseits entspricht nun zur Bekräftigung des ar. Urteils die ins Einzelne gehende Ausführung der Zeichnung andrerseits, die eine Fülle charakteristischer und zwar individueller Züge bietet. Ein solcher sind z. B. die spöttischen Nachreden, die Nausikaa voraussieht, falls sie mit Odysseus zusammen die Stadt betreten würde. Sie sind obenein in ihrem Ausdrucke local gefärbt. Noch individueller ist es, dass die Tochter, um aus derselben Episode weitere Beispiele herzuholen, dem Fremden nicht den Vater. sondern die Mutter anzuflehen rät.

Das Auffällige wird erklärt, aber auch erhöht durch das, was wir aus Athenes Munde über ihre Stellung im Volke erfahren (η, 70):

ᾗσίν τ' εὐφροσύνῃσι καὶ ἀνδράσι νείκεα λύει.

Jenes wie dieses wäre im Hause des Odysseus unmöglich gewesen, nicht weil Penelope an edler Abkunft und klarer Einsicht unter der Arete stand, sondern weil der Zuschnitt des Lebens insbes. der Verfassung ein ganz anderer auf Scheria und auf Ithaka war. Mit köstlichem Humor ist es vom Dichter gezeichnet, wie Alkinoos auf seinem Throne in der glänzenden Halle sitzt, von seinen Edlen umgeben,. und wie ein Gott von seinem Scherier-Wein zecht, aber kein Wort zu sagen wagt, als Odysseus seine Bitte vorgebracht hat. Er wartet vielmehr erst auf das erlaubende Wort des alten Echeneos, seines quasi- Premierministers. Dann freilich fährt er gleich zu und führt auch seine Rolle gut durch. So entschädigt er sich für seine ausgestandene Verlegenheit am anderen Tage dadurch, dass er dem Volke gegenüber seine Person gebührend in den Vordergrund rückt: das vollendete Bild eines roi, qui règne, mais ne gouverne pas. Kein Wunder nun, dass, wo die Männer abdanken, die Frauen anfangen zu regieren.

Diese Betrachtung führt allerdings zu einer Anschauung, die weit von der heute, soweit ich sehe, landläufigen abliegt, dass die Zustände der homerischen Welt im wesentlichen gleichartige waren.[1]) Das gilt wohl noch für die Ilias, aber nicht mehr für die Odyssee. Deren Dichter hat überall schon weit auseinandergegangene Entwicklungen vor sich oder vielmehr, sein Auge ist jetzt erst ganz für sie aufgeschlossen, und sie zu schildern ist seine Lust. Jene der Ilias entlehnte Voraussetzung muss einem nur nicht den Blick dafür trüben. Auch muss man bedenken, dass uns bei so geringer Kenntnis des Altertums abweichende Züge, die den Mitlebenden hoch charakteristisch waren, als unbedeutend erscheinen, ja ganz verschwinden können. Forschungsgrundsatz muss es daher jedenfalls werden, der Verschiedenheiten so viele als möglich herauszusuchen; das Gleichbleibende wird sich dann von selbst ergeben.

Um bezüglich des eben Besprochenen noch auf einige weitere Verschiedenheiten, die nicht blos auf Rechnung des persönlichen Charakters kommen, aufmerksam zu machen: Penelope wird, als sie nur in das Gespräch der Männer sich mischt, von ihrem eigenen, kindlich ergebenen Sohne an den Webstuhl gewiesen und ist damit zufrieden; auf Scheria wäre das unmöglich gewesen, wie denn in Aristokratien die Söhne nie viel zu sagen haben. (Man denke dabei an die Abfertigung, die dem Sohne des Alkinoos durch Odysseus zu teil wird.) Neben dem Scheinkönigtume, Adelsregimente und täglicher Ratssitzung früh und spät bei den Phaeaken steht ferner für Ithaka die Thatsache, dass seit zwanzig Jahren keine Volksversammlung stattgefunden hat. Der es jetzt wagt, sie und zwar in persönlicher Angelegenheit zu berufen, ist der Sohn des Königs. Seiner erblichen Würde sich bewusst hat er ohne weiteres den ersten Platz, den Sitz seines Vaters, eingenommen, und ehrfurchtsvoll sind die „Alten“ weitergerückt. — In Pylos ist keine Gelegenheit für eine Volksversammlung, und doch hat der Dichter uns eine besondere Gestaltung der dortigen politischen Verhältnisse ahnen lassen, wenn er erwähnt, dass das Volk beim Opfer in neun Abteilungen gelagert

[1]) Aus ihr heraus war auch für Bergk (a. a. O. 674) das Eingreifen des Echeneos einfach unverständlich, und das muss es für jeden sein, der an ihr festhält.

war, und auch sonst die Neunzahl eine Rolle spielen lässt: so bestand hier die Hekatombe aus neunmal neun Rindern, gewiss keine müssige Zahlenspielerei, sondern ein Hinweis auf eine wichtige Gliederung des Volkes, die anderswo nicht vorhanden war. — Bei Menelaus verweilt Telemach geraume Zeit: aber weder von den Adligen noch vom Volke hören wir etwas, obwohl doch die doppelte Hochzeit Anlass genug gegeben hätte, sie vorzuführen. Auch die Geschenke giebt er aus seiner Kammer, von einem Ersatze durch andere, wie bei den Phaeaken, ist nicht die Rede.

Diese Lust am Individualisieren führt bei Vorkommnissen des alltäglichen Lebens zu genrehaften Zügen. Nestor versammelt am Morgen erst seine Söhne und Schwiegersöhne, ehe Peisistratos den Telemach in ihre Mitte holen darf, denn so verlangt es das höfische Ceremoniell. Menelaus ist wie draussen im Felde so auch im Hause der lässig bequeme: als er sich vom Lager erhoben und angekleidet hat, setzt er sich zu Telemach aufs Bett (*δ*, 306—11 vgl. *o*, 60 und *δ*, 610), um mit ihm der Unterhaltung zu pflegen.

Aber auch auf die Umgebung des Menschen erstrecken sich, wie schon gesagt, die Schilderungen der Verschiedenheiten, so bes. auf Bau und Einrichtung des Hauses. Telemach kann nicht umhin, seinem Staunen über die Pracht des Königshauses in Sparta Ausdruck zu geben; Beweis genug, dass wir in seinem väterlichen Palaste den individuell ausgestatteten des Beherrschers einer mühsam nährenden Insel, in dem des Menelaus dagegen den eines Mannes erkennen sollen, der an den Segnungen des Welthandels teil nimmt. — Kirke und Kalypso, sie sind beide einsam wohnende Göttinnen: aber wie sie selbst, so sind auch ihre Wohnungen verschieden. Die eine lebt in einer Grotte, das Haus der anderen ist aus polierten Steinen aufgeführt, und dementsprechend lässt der Dichter mit bewundernswertem Gefühl für „stilvolle Ausstattung" alles bei ihnen anders sein bis auf die Stühle herab. Auch die Natur draussen darf sich diesen Verschiedenheiten nicht entziehen. Der Sinn für das Zuständliche feiert in solchen Bildern — es sei noch an die Gärten des Alkinoos und den Hof des Eumäus erinnert — wohl seinen Triumph: aber auch hier bedeutet die Häufigkeit und z. T. weite Ausführung dieser Dinge ein zu viel auch für uns. Wie viel mehr für einen Alten und einen Aristoteles! Die volkstümliche und doch so tiefe Anschauung seines Volksgenossen fasste sich in dem Worte zusammen: *ἡ μία μίμησις ἑνός*. (8 p. 1451 a 30). Ar. aber, der sie anerkennt, führt sie dahin aus (a 34): *ὃ προςὸν . . . μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν*. „Was durch seinen Hinzutritt keine neue Seite des Stoffes ans Licht bringt, steht ausserhalb des einheitlichen Ganzen." Dasselbe aber soll so streng sich auferbauen, dass (a 32) mit der Wegnahme oder auch nur Versetzung eines einzigen Teils das Ganze ein anderes Aussehen gewinnt.[1])

Für Ar. war ausserdem der Reichtum und die Ausbildung nach der einen Seite neben der Dürftigkeit bez. der anderen ein tadelnswerter Zug, denn Gleichmässigkeit der Arbeit galt für einen Hauptvorzug der Kunstwerke. Diese Bemerkung wird zunächst unklar sein: sie entspricht zwar durchaus der Anschauung des Altertums, aber diese Anschauung selbst ist uns heute noch wenig geläufig.[2]) Sie ergiebt sich bei Ar. aus dem Begriffe, den wir ihn auch bisher haben als Grundsatz festhalten sehen, dem der Ganzheit und inneren Geschlossenheit, der seinerseits wieder aus dem Zweckbegriffe, dem leitenden seiner ganzen Philosophie, entspringt. Um mich nicht in weitläufige Herleitungen[3]) einzulassen, sei nur ein einziges diese Ansicht für einen concreten Fall aus-

---

[1]) In Übereinstimmung damit wird von Bildwerken verlangt, dass sie den gewählten Vorwurf so klar und eindringend zur Anschauung bringen wie die Definition einen Begriff. Die Notwendigkeit Namen beizuschreiben sei ein Zeichen geringer Entwicklung der Künste (Top. VI. 2 p. 140 a 20). Was würden da wohl die Alten zu den Katalogmalereien gesagt haben, mit denen wir bewundernd unsere Museen füllen? Der Hinweis soll unsere Künstler nicht herabsetzen; sie leiden nur am meisten unter der verkehrten Richtung unserer Bildung, die sich mit Geringschätznug von allem Volkstümlichen in Kirche, Sitte und Staat abwendet, jedenfalls aufgehört hat dies als die starken Wurzel ihrer Kraft zu betrachten. So werden der Kunst gerade die gewaltigsten und zugleich dankbarsten Stoffe entzogen.

[2]) Wie gering die Entwicklung unseres Kunstgefühls nach der Seite ist, tritt am schlagendsten wohl in dem Zulaufe hervor, den die jämmerlichsten Schauspielerbanden finden, wenn ein Virtuose Gastspiele giebt, obwohl doch mit der Grösse der Kunst des Einen der Zwiespalt des Ganzen noch wächst. Aber wohl die wenigsten Theaterbesucher denken heute noch an den Genuss eines Ganzen.

[3]) Es darf dabei nicht verschwiegen werden, dass das Kunstprincip des Ar. nicht alle die Folgerungen ergiebt, die er daraus gezogen hat, wie ich das des näheren in der Abhandlung de doctr. artium Ar. princ. p. 44—47 ausgeführt habe; die Bemerkungen dort treffen auch die oben besprochene Anschauung.

sprechendes Kunsturteil wiedergegeben, durch welches es die Leser ausserdem bestätigt finden werden, dass Ar. nur ausspricht, was allgemein geübt wurde.

Ar. handelt Pol. III, 13 davon, dass die Staaten diejenigen zu entfernen suchten, die durch hervorragende Eigenschaften irgend welcher Art der Verfassung gefährlich würden. Es geschehe dies aber nicht nur in den einseitig entwickelten Staaten wie z. B. den despotisch oder demokratisch regierten, sondern auch in denen, die das gemeinsame Beste der Gesamtheit zu verwirklichen trachteten. Dass das berechtigt sei, in dieser Weise die *ἰσότης* zu wahren, beweist er dann durch einen Hinweis auf andere Gebiete, 1284 b 7: *δῆλον δὲ τοῦτο καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν καὶ ἐπιστημῶν· οὔτε γὰρ γραφεὺς ἐάσειεν ἂν τὸν ὑπερβάλλοντα πόδα τῆς συμμετρίας ἔχειν τὸ ζῷον, οὐδ' εἰ διαφέροι τὸ κάλλος . . . . οὐδὲ δὴ χοροδιδάσκαλος τὸν μεῖζον καὶ κάλλιον τοῦ παντὸς χοροῦ φθεγγόμενον ἐάσει συγχορεύειν.* „Es zeigt sich dies aber auch in anderen Dingen, Künsten und Wissenschaften. So wird ein Maler keinem Tiere einen unnatürlich grossen Fuss lassen, auch wenn derselbe — in dieser falschen Grösse — von ausnehmender Schönheit wäre. . . . Auch ein Chorregent natürlich wird einen, der lauter und schöner als der ganze Chor singt, nicht mitsingen lassen.“

Von diesen beiden Beispielen gehört zu der uns jetzt insbes. beschäftigenden Frage nur das zweite. Ich habe das erste mit angeführt, weil es von neuem den zuerst gegen die Sittenschildereien der Odyssee geltend gemachten Vorwurf zu grosser Ausdehnung als einen überall Tadel bedingenden bestätigt, vor dem der Hinweis auf die Schönheit des Gebotenen an und für sich keine Rechtfertigung ist. Das andere Beispiel nun spricht von der Unstatthaftigkeit eines einzelnen hervorragend schönen Teils unter anderen: die besonders schöne und — was ja an sich auch wünschenswert ist — laute Stimme eines Einzelnen ist ein Verderb für den Eindruck des ganzen Chors, daher muss der Besitzer solches klangvollen Organs aus dem Chore entfernt werden.

Die Anwendung davon auf die Odyssee gemacht ergiebt sich die oben aufgestellte Behauptung, dass neben der Vernachlässigung der Fabel und des Pathos die sittenmalenden Schilderungen gerade wegen ihrer Schönheit anstösssig seien.

Betreffs der hier behaupteten Vernachlässigung der Fabel kann ich auf die Ausführung über die Erkennung verweisen. Wie gern und absichtlich der Dichter das Pathos milderte und mied, dafür mögen wenige Beispiele genügen. Gelegentlich wird, um es zu umgehen, zu den künstlichsten Mitteln gegriffen. Man denke an den Wein, den die Helena dem Telemach vorsetzt, und dessen zauberhaft beruhigende Wirkungen. (*δ*, 183, 219.) Auch die Rede des Telemach in *β* mit ihrer Mässigung und ihrer ausdrücklichen Vermeidung der pathetischen *γνώμη* ist in der beregten Beziehung höchst bemerkenswert. Ähnliche Unterdrückungen des Pathos da, wo man es erwarten musste, finden sich auch in den Erkennungen. Vor allem aber kommt in betracht, dass wir von vornherein und an den entscheidenden Abschnitten auf den endlichen glücklichen Ausgang der Leiden des Helden nachdrücklich und immer wieder im voraus hingewiesen werden. Die *μῆνις* der Ilias erscheint dagegen als ein uferloses Meer.

Wer mit jenen Anschauungen des Ar. bez. der aequabilitas vertraut ist, versteht übrigens erst die Worte *λέξει ὑπερβέβληκεν* und kann die Anhaltspunkte dafür im Homer aufzeigen. Für die *διάνοια* waren sie ja schon in der übergrossen äusseren Ansdehnung der betreffenden Partieen gegeben. Bez. der *λέξις* kann davon nur insofern die Rede sein, als durch sie die *διάνοια* zur Gestaltung kommt, nicht aber an sich. Werden auch hier und da in der Ilias die pathetischen Ausdrücke gehäuft, so ist doch daran kein Gedanke, dass das Ebenmass der Ausdehnung durch solche Häufung gestört sei. Aber das Ebenmass der Bearbeitung wird durch die grosse Sorgfalt, die der *λέξις* gewidmet ist, allerdings gestört. Wie sorgfältig dieselbe ist, und wie sehr auch sie den entgegengesetzten Charakter beider Gedichte begründet, das tritt einem recht lebendig entgegen, wenn man Brunns für die Kunstgeschichte mit so entscheidendem Erfolge angewendeten Forschungsgrundsätze auf die Poesie überträgt und z. B. die Schilderungen desselben äusseren Vorgangs in beiden Gedichten mit einander vergleicht. Es werden dadurch ja weder die am meisten ethischen noch die am meisten pathetischen Stellen der Betrachtung unterzogen, aber es beweist doch gerade die starke Ausprägung des Charakters, wenn selbst solche Stellen sorgfältig ihn wahren, von denen man glauben sollte, sie könnten ihres übereinstimmenden und wenig bedeutenden Inhalts wegen auch im Tone übereinstimmen.

Vergleichen wir z. B. die Einberufungen zur Volksversammlung, wie sie Jl. II, 41—52 und Od. II, 1—14 geschildert werden, und stellen wir nur das Entsprechende beider Stellen zusammen, so ergiebt sich auch da, wo zunächst wörtliche Übereinstimmung zu sein scheint, ein grosser Gegensatz. In stehender Formel erscheint der Befehl an die Herolde, die Achaeer zu rufen. Nichts ist verschieden als die beiden ersten Worte, dort *αὐτὰρ ὅ,* hier *αἶψα δέ:* aber was liegt in diesen wenigen Worten! In der Ilias hat die aufgehende Sonne eben den Olymp angestrahlt, um Zeus und den anderen Göttern Licht zu bringen. Der Dichter fährt nun nicht fort: „hurtig aber gab Agamemnon den Herolden den Befehl“, sondern „aber Er gab den Befehl“: dem Vorgang am Himmel wird zur Seite gestellt der im griech. Lager, der Sonne der König. So wird die Person des Königs und der Vorgang in eine ausserordentliche Höhe gerückt, und die leidenschaftliche Teilnahme für die Handlung, die sich in dieser Ausdrucksweise kundgiebt, ergreift unwillkürlich auch uns. Dieselbe leidenschaftliche Erregung spricht uns aus den gehäuften kurzen Sätzen des Anfangs — vieren in zwei Zeilen — den nach Inhalt und Form scharf ausgeprägten Gegensätzen in 44 und 45 an. Sie wird freilich gemildert dadurch, dass die Worte *θείη δέ μιν ἀμφέχυτ᾽ ὀμφή* an das Vorausliegende anknüpfen, und dass an zwei Stellen (43 und 46) der Dichter die Bekleidung beschreibt; dadurch kommt in den ungestüm vorwärts eilenden Gang an einzelnen Punkten ein Stillstand.

Was nun die vergleichende Heranziehung der Odyssee in diesem Falle so lehrreich macht, ist der Umstand, dass es sich in ihr um die Schilderung des Eifers, den Telemach entwickelt, also um die Darstellung eines Pathos handelt, und dass sie doch ganz anders geartet ist, obwohl sie die Stimmung des jugendlichen Helden anschaulich zum Ausdrucke bringt. Telemach hat von der Göttin den Befehl erhalten, die Volksversammlung zu berufen, und, kaum ist die Morgenröte erschienen, da fährt er auch vom Lager, kleidet sich an und verlässt das Haus,

αἶψα δὲ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσεν.

Und trotz dieser Züge, welche Ruhe und Malerei in der Erzählung! Statt jener kurzen gedrängten Sätze und der gewaltigen Gegenüberstellung von Sonne und König finden wir hier die Ankleidung eingeleitet durch eine über mehr als zwei Reihen reichende Periode und die Erwähnung der Morgenröte dient zunächst nur zur genauen Zeitbestimmung. Waren dort, um selbst in die Beschreibung des Anlegens von Kleidungsstücken Leben und Feuer zu bringen, die Gegensätze scharf ausgeprägt, so wird der Ton des Vortrags hier gleichsam schwebend gehalten.

Εἵματα und *ξίφος* sind zwar Gegensätze, aber, während das zweite in einem vollständigen Satze steht, ist das erste durch ein Participium als der untergeordnete Bestandteil einer anderen Handlung hingestellt, etwas gewaltsam allerdings, aber mit erwünschter Wirkung. Zu *ξίφος* bilden den Gegensatz die *πέδιλα,* aber an den Anfang des Satzes ist *ποσσί* gestellt: so kommt keine scharfe Gegenüberstellung zu stande. Drängte sich in der Ilias Handlung auf Handlung und waren der Verzögerungen nur wenige, so ist hier das beim Vorgange verweilende, ihn ausmalende Beiwerk gehäuft: es nimmt 5 Zeilen ein (5, 10—14).

Dass die Darstellung aber nicht blos eine ganz andere als die der Ilias ist, sondern dass sie auch in der That vornehmlich die Sittenschilderei erstrebt, dafür sei ausser dem über Telemachs gehorsamen Eifer Gesagten noch auf folgende kleine Züge hingewiesen. Telemachs Gestalt ist wie die eines Gottes. Er geht nicht früher zur Versammlung, als alle beisammen sind: was liegt darin anders als das Bewustsein seiner Würde, das sich ja auch in dem Platze, den er dort einnimmt, zeigt? Und, damit an dem Bilde des fürstlichen jungen Herren nichts fehle, lässt der Dichter ihn von zwei Jagdhunden begleitet den Marktplatz aufsuchen. Aber nicht blos in diesen Zügen an sich, die ausserdem zur *διάνοια* und nicht zur *λέξις* gehören, liegt das Sittenschildernde sondern vornehmlich in der Art des Vortrags, die uns zwingt die gegebenen Vorstellungen zu verbinden und festzuhalten. Man erzähle den Vorgang ähnlich wie in der Ilias „*καλέσσατο κύνας, ἔλλαβε δ᾽ ἔγχος, βῆ δ᾽ ἴμεν εἰς ἀγορήν*“ und es wird etwas ganz anders daraus: das Einzelne versinkt, nur der Eindruck vorwärts strebender Handlungen bleibt.

Der Raum verbietet mir noch mehr derartige Parallelen, z. B. die Schilderung des Opfers in Od. IV, 417—446 und Jl. II, 402—427, durchzuführen. Es mag an der einen für unseren Zweck genug sein.

Um den pathetischen Charakter der Ilias darzuthun, darf ich mich jetzt wohl auf die Angabe der Fabel und die Erinnerung an den Inhalt der Episoden beschränken. Als jene wird Ar. etwa folgendes anerkannt haben: Ein wohlverdienter Mann zieht sich im Zorne über eine erlittene Kränkung von der gemeinsamen Sache zurück, lässt sich auch durch die allgemeine Not nicht umstimmen und führt dadurch den Tod seines Freundes herbei. *τοῦτο μὲν ἴδιον, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.* Dieselben gruppieren sich in zwei Handlungen, die pragmatisch mit der Fabel nur teilweise, mit ihrem tragischen Inhalte gar nicht zusammenhängen und doch den grössten Teil der Ilias einnehmen: die Heldenthaten des Diomedes und der Untergang Hectors. Deren Inhalt aber ist Kampf und wieder Kampf, Kampf mit Göttern und Menschen, Kampf unter wechselvollstem Glücke, und langhallende Klage um die Gefallenen: und das alles in einer Sprache, deren feurige Lebendigkeit kein Ermatten kennt, immer frisch, immer neu ist, an jedem Punkte den Leser mitten in die Bewegung hineinreisst.

— —

Sind die Urteile des Ar. richtig gedeutet, so kann es an mannigfachem Gewinne nicht fehlen. Der scharf hervorgetretene Gegensatz antiker und moderner Kunstanschauung giebt vielleicht Anlass für die letztere, sich mit der ersteren gründlicher als bisher auseinanderzusetzen, oder doch den Gründen für die in Lessings und Göthes Tagen zum Glaubenssatze gewordene Bewunderung Homers nachzuforschen und sie zu prüfen. Hat ferner Ar. auch der Anschauung des Altertums ihr wissenschaftliches Gepräge gegeben, so ist es doch später vielfach verwischt: Grad und Art dieser Abstumpfung sind vortreffliche Mittel den ästhetischen Standpunkt von Männern und Zeiten zu messen.

Lässt sich schliesslich der Glaube an die unbedingte Bewunderung des Altertums gegenüber Homer nicht mehr fest halten: unsere Bewunderung des Altertums selbst wird immer mehr steigen, je tiefer wir in den entgegengesetzten Charakter seiner grossen Epen eindringen. Welch eine Fülle von Geist und geistig scharf ausgeprägten Volksindividualitäten gehörte dazu, zwei so grundverschiedene Epen in solcher Vollendung ihrer Eigentümlichkeiten zu schaffen. Wie die liebevolle Betrachtung und besonnene Vergleichung beider Dichtungen eine geradezu unerschöpfliche Quelle ästhetischen Geniessens bietet, so dürften die Resultate dieser Forschung unsere Kenntnis der sittlichen und geistigen Zustände, aus denen Ilias und Odyssee entstanden, mächtig fördern und nach manchen Seiten hin ein Gegengewicht gegen die heute übliche Betrachtung bilden, wenn sie nicht vielmehr die Voraussetzung derselben sein sollten.